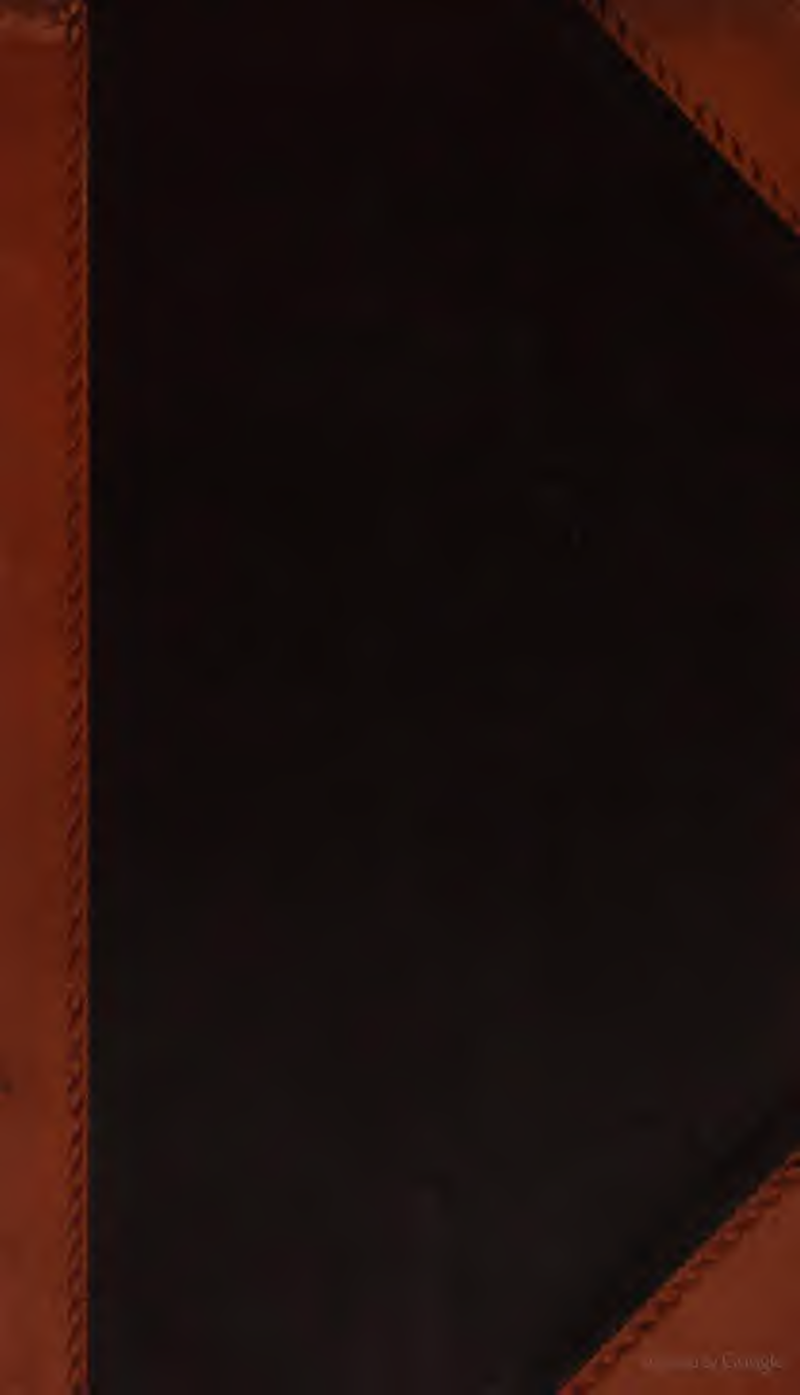
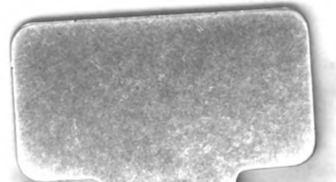




Die

Kunst der Malerei.

Die

Kunst der Malerei.

Enthaltend

das Landschaft-, Porträt-, Genre- und Historien-Fach

nach rein künstlerischer, leicht faßlicher Methode.

Von

Johann Wilhelm Völker,
Maler.

Leipzig,
Rudolph Weigel.
1852.

Vorrede.

Obwohl es an guten, theilweise gründlichen Schriften für den Unterricht zur Ausübung der bildenden Künste nicht fehlt, welche mit großer Gelehrsamkeit und geistreichem Urtheile verschiedene Lehrmethoden beleuchten, auch oftmals mit Aufwand bedeutender Kosten hergestellt sind, so glaubte der Verfasser dennoch durch vorliegendes Buch angehenden Künstlern und Kunstfreunden einen nicht unerheblichen Dienst zu erweisen, mit einer einfachen praktischen Anleitung in der Erlernung der gesuchtesten Arten der Malerei.

Der Einfluß, den die bildenden Künste seit der vergangenen Hälfte des Jahrhunderts eines nie erlebten Friedens auf deutschem Boden, auf die Bildung des Geistes, der Sitten, des Geschmackes und die Hebung der Gewerbe, somit auf die Staaten übten, ist zu einleuchtend, als daß er von irgend Jemandem in Frage gezogen werden wollte.

Die unerschöpfliche Quelle der Nachahmung der Natur und ihrer Schönheiten öffnet ununterbrochen neue Schätze, und dem Künstler ist das herrliche Geschäft ver-

gönnt, der uneingeweihten menschlichen Gesellschaft dieselben mitzutheilen.

In vorliegendem Buche ist der geradeste Weg hiezu angegeben, ohne sich in überschwengliche Begeisterung für ältere, gleichwohl nicht übertroffene Meisterwerke, oder in blos chemische Farbe-Receptenlehre zu verlieren; für den ersteren Bedarf sind vortreffliche Werke vorhanden, deren Lektüre nur beitragen kann, den Zweck dieses Buches zu heben; für den andern Fall bleibt der Anfänger gesichert vor Zeit- und Geldverlust. Die Offenheit, womit die dauerhaftesten, redlichsten Lehren hierin angezeigt sind, bürgt für den besten Willen, der Jugend nützen zu wollen: zur zweckmäßigen Anwendung der schönsten Jahre, die bei nur einigermaßen verfehltem Unterrichte unwiederbringlich verloren sind; darum erwartet der Verfasser, daß diese wohlgemeinte Absicht richtig aufgefaßt, und von Jenen erst ruhig geprüft werden möge, welchen eine oder die andere Regel nicht sogleich einleuchtet. Wer hat nicht oftmals Jahre lang falschen Ideen und Richtungen gehuldiget, manchen achtungswerthen Rath unbefolgt gelassen, bis ihn unzählige Irrthümer, mit dem Gefolge nutzloser Reue, dahin zurückführten, wo er mit einem einzigen kräftigen Schritte hätte gleich anfänglich stehen können? —

Meist hilft das Talent am Ende durch; das ruhigere Mannesalter übernimmt, unerreichbare Phantome abweisend, die Führung zum ersehnten Ziele, wodurch oftmals noch schöne Resultate erzielt werden; doch wem sollte es nicht lieber sein, einer sicheren Führung sich anvertrauen zu können, die ihm in früher Jugend, bei freudigem

Lernen, Erfüllung seiner sehnsuchtvollen Wünsche gewährt?

An der absichtslosen Verwechslung der Benennungen „Künstler oder Kunstfreund“ möge sich der Leser nicht aufhalten, da nach der Ansicht des Verfassers Jeder ein Kunstfreund ist, der sich der schönen Künste befleißiget, gleich viel, ob er diese zu seiner ausschließlichen Lebensaufgabe macht, oder nicht; leistet er Tüchtiges darin, so verdient er allemal den Namen eines Künstlers.

Eben so wenig läßt sich beim Unterrichte eine Grenze ziehen, und ausscheiden, was nur von eigentlichen Künstlern oder nur von Kunstfreunden (Dilettanten) erlernt werden könne, da Allen das gleiche Vergnügen gleicher Wunsch ist; ließe sich hingegen bloßen Kunstfreunden vorzeichnen, was nur ihrem Kunstvergnügen zuzulassen wäre, so gäbe es bald keine Dilettanten mehr, und sind es doch meist nur die Letzteren, welche, bei stets wachsendem Vergnügen an der Kunst, die Aufgabe übernehmen, dem Publikum zu verkünden, was dazu gehöre, ein gediegenes Kunstwerk zu schaffen. So lange es Künstler giebt, wird es auch an Dilettanten nicht fehlen; mögen sie sich immer desselben Unterrichtes bedienen, eingedenk: daß man „aufwärts“ streben müsse; das „Abwärts“ kommt von selbst.

Dem Verfasser wurde die Freude zu Theil, daß, während zehnjähriger Ertheilung von Privatunterricht bei angesehenen Familien in München, zwei Jünglinge im 16. Jahre Originalgemälde ausführten, die im dortigen Kunstvereine mit vielem Beifalle aufgenommen wurden. Dieselbe Art, nach welcher bereits schöne Erfolge erzielt

wurden, ist hier angegeben, und so rein künstlermäßig, daßkein Schüler später Klage zu erheben nöthig haben wird, als sei ihm etwas vorenthalten worden, was ihm den Eintritt in das innerste Wesen der Kunst zu fördern im Stande gewesen wäre; — unbeirrt folge er den Hinweisungen auf die Urmeisterin „Natur"; was er aus dieser lernt, ist unfehlbar und ewig.

Bei Allem, was man lernt, leitet der Grundgedanke, der sich bald zum lebhaften Wunsche erhebt: Selbstständigkeit zu erlangen, um ohne Lehrer oder kostspielige Originale seinen eigenen Gefühlen und Auffassungen Ausdruck geben zu können. Dieses geht nur auf dem hiernächst vorgezeichneten Wege, wo die Benutzung vorhandener Kunstwerke und eigenhändiger Holzschnitte und Radirungen guter Meister zwar als kräftiges Bildungsmittel, im Grunde aber neben der Natur blos als Seitenstudium und zur lehrreichen Folie für die Studien in langen Winter-Abenden, wo die großen Eindrücke der herrlichen Schöpfung um das heimliche Licht der Lampe enger und faßlicher zusammenrücken, empfohlen wird. Lasse sich der Anfänger nicht einschüchtern; wenn auch die Nachahmung der Natur bei den ersten Versuchen nur unscheinbare Erfolge bietet, wird er dennoch bei einigem Talente über alle mit noch so vielen Reizen ausgestattete Vorlege-Blätter bald hinwegsehen, und Zug für Zug selbst Originale hervorbringen können.

Es lag nicht in der Absicht, vorliegendes Buch zu einem umfassenden Lehrbuche der Malerei mit Inbegriff der dazu unentbehrlichen Hülfswissenschaften auszudehnen, da jede derselben so ausgebildet ist, daß selbstständige

Werke darüber nachgesehen werden müssen. Die allgemeine Verbesserung des Schulunterrichtes in allen Zweigen des menschlichen Wissens läßt annehmen, daß Jedem so viele Vorkenntnisse der Geometrie, Geschichte, Chemie ꝛc. eigen seien, daß es ihm nicht schwer fällt, sich darin neben dem eigentlichen Kunststudium gründlicher zu unterrichten; überhaupt ist es von großem Vortheile, auch höhere wissenschaftliche Schulen zur Kenntnißnahme alter Klassiker besucht zu haben, wodurch die Bildung des Geistes und der Phantasie ungemein geschärft wird. Aus dem Bildungsgrade des Künstlers entspringt die Wahl der Gedanken zu Kunstwerken, an der Wahl hinwieder erkennt man den Werth des Geistes, dem sie entsprang.

Die Reihenfolge der Anordnung betreffend: ist die Landschaftmalerei, dasjenige Fach, in dem sich bis zu gewissem Grade am ehesten etwas leisten läßt, gleichsam als das Leichtere vorangesetzt, und steigen die Absätze stufenweise zur Porträtmalerei, zur Genre- und zuletzt zur Historienmalerei, als Inbegriff der höchsten Kunst, aufwärts.

So wird der kunstliebenden Jugend das Buch übergeben, mit dem Wunsche, daß es zum Gedeihen und zu beständiger Aufmunterung wirken möge. Findet der Leser stellenweise Wiederholungen, so wolle er nicht vergessen, daß tiefe Wahrheiten und gute Lehren nicht genug ans Herz gelegt werden können; ja er wird sich oftmals in die Lage versetzt sehen, Manches weit öfter wiederholen zu müssen, als er es vorher gelesen hatte. Meister und Kenner der Kunst werden Vieles in diesem Buche in mehrerer Vollendung wünschen, dagegen Manches finden, was bis jetzt noch

nicht gegeben war; — mögen sie die Versicherung nehmen, daß dieses von dem Verfasser erkannt wird; sollte der Vorläufer eines umfassenderen Werkes (das will vorliegendes Buch sein) sich einer günstigen Aufnahme erfreuen, so wird es nicht an reichen Materialien fehlen, die vielseitigen Anforderungen an ein derartiges Werk nach Kräften zu befriedigen.

Heubach bei Miltenberg am Main
den 1. Mai 1852.

Johann Wilhelm Völker,
Historien- und Genremaler.

Inhalts-Verzeichniß.

Einleitung.

Die Fähigkeit, durch natürliche Anlagen die Natur nach gewissen Gesetzen nachzuahmen, zu vervollkommnen, derselben zu höheren Zwecken des Vergnügens oder der Bequemlichkeit sich zu bedienen, nennt man „die Kunst.“ In ersterer Beziehung zu Werken der schönen Künste, in letzterer — zu denen der Mechanik oder feiner Handarbeiten.

Der Künstler theilt seine Empfindungen, Geschmack, geistige Schwungkraft oder Phantasie den Nachahmungen mit und bringt auf diese Weise Neues hervor; entweder in erhabener Arbeit (relief), oder auf Flächen, durch täuschendes Licht und Schatten; Bildhauerei, Malerei und Architektur oder Baukunst, darunter versteht man die bildenden oder zeichnenden Künste.

Die ganze Natur, wie sie dem Auge sichtbar wird, und was in Form durch geistige Vorstellung versinnlicht werden kann, dient der Kunst zum Gegenstande der Nachahmung. Die Aehnlichkeit beruht auf der Form, nicht in der Farbe, welche blos die Wahrscheinlichkeit der Existenz erhöht; ohne Zeichnung und Erhabenheit durch Licht und Schatten bleibt letztere „leere Farbe.“

Durch die Kunst des Zeichnens, welche die Grundlage aller bildenden Künste ist, gelangt man zu der Uebung, die Natur

durch Striche oder Linien nachzuahmen, und zwar mit allen, selbst den geringsten Abänderungen und Mannichfaltigkeiten, sich zu dauernder Erinnerung und Benutzung, Andern zum genauesten Verständnisse. Beschränken sich die aufgezogenen Linien auf die äußerste Form der Gegenstände, oder der Einzeltheile, so nennt man diese „den Umriß" (Contour), welches eigentlich nur eingebildete Linien sind, ohne die keine Form verständlich wird; weil sie jedoch den ganzen Ausdruck aller sichtbaren Dinge bestimmen, so ist die Uebung in Hervorbringung der höchsten Genauigkeit der Umrisse zu guten Kunstwerken unerläßlich. Um demnach gute Umrisse hervorzubringen, ist es nothwendig, sobald als möglich sich von dem Inhalte oder dem Ausdruck der darzustellenden Gegenstände, seien sie äußere Erscheinungen oder solche der Einbildungskraft, zu überzeugen, um dieselben durch äußere Linien wesentlich nachbilden zu können; nach der Natur oder äußeren Gegenständen geht das leichter, Vorstellungen der Einbildungskraft werden erst ermöglicht durch vielfaches Zeichnen nach sichtbaren Dingen.

Jemehr ein Umriß bestimmt ist, d. h. je deutlicher dieser mit der Angabe der Länge, Breite oder Dicke der Gegenstände auch die Verschiedenheit des Inhaltes, gleichviel ob schön oder häßlich, furchtbar oder lieblich, gut oder böse 2c. ausdrückt, desto kunstvoller, gelungener ist er; je dünner die Striche, mit welchen derselbe gezogen wird, desto feiner und tiefer der Eindruck.

Um sichtbare Gegenstände richtig nachzuahmen, ist es nothwendig, dieselben vor Augen zu haben, oder durch öfteres Nachahmen vermöge eines ausgezeichneten Gedächtnisses hervorzubringen, daß diese getreu und ähnlich werden, ohne dabei gerade auf Schönheit zu sehen, und ist die richtige Form

Hauptsache; bei der Wahl möglicher Gegenstände zur Abbildung muß gleichfalls den zu zeichnenden Theilen dieselbe Gesetzmäßigkeit der Form zugedacht werden, als seien dieselben vor Augen gestanden, nur daß man die schönere Natur zum Muster nimmt. Unter schöner Natur versteht man alle Vollkommenheiten, welche bei nachzubildenden Gegenständen möglich sind; und muß sich die Vervollkommnung nicht blos auf besondre Theile, sondern auf das Ganze erstrecken: obgleich es schon Gewinn ist, wenn auch nur einzelne Theile mehrere Schönheit bieten. Darum soll sich der Zeichner durch viele Nachahmung in den Stand setzen, zu begreifen, was schön sei, — was gewählt oder weggelassen werden sollte; nur muß alle Schönheit in der Natur selbst gesucht werden; was außer ihr ist, kann nie wahres Wohlgefallen erwecken. So gingen auch die griechischen Bildhauer der besten Zeiten zu Werke, indem sie ihre Ideale aus vielen Schönheiten des nackten Körpers zusammensetzten; doch muß hier zugleich angemerkt werden, daß Abweichungen von den vor Augen stehenden Vorbildern der Natur nur kunstgeübten Meisterhänden zuständig sind.

Obwohl es Normen der Schönheit giebt, so sind deren Bedingungen schwer zu bestimmen, da nationaler Geschmack und Gewohnheit meist damit enge verwoben sind, ohne deren tiefere Kenntniß ein ausreichender Begriff unmöglich wird. Also Schönheit im Allgemeinen ist der Inbegriff aller möglichen Vollkommenheiten eines Gegenstandes, gestützt auf das richtigste Ebenmaaß zur Zweckmäßigkeit, der Mangel hieran bestimmt das Häßliche; — gut ist eine Sache ohne eigentliche Fehler. Wenn bei einem schönen Gegenstande alle Theile so fein und übereinstimmend sind, daß unsre Liebe, Bewunderung oder Leidenschaften in Bewegung gesetzt werden, so sind sie holdselig

oder reizend; graziös, wenn die Rührung in großen Zügen, aber mit zarter Anwendung der Extremitäten geschieht, gegründet auf zierliche Form derselben. Schön ist überhaupt, was gefällt, besser: was Allen gefällt; daher muß der Zeichner bestrebt sein, die Annehmlichkeiten seiner Arbeiten so einzurichten, daß sie Allen verständlich, auf allgemeine menschliche Bedürfnisse gestützt, Alles ausscheiden, was Abartung des Geschmackes durch Mangel an Cultur oder gesunkene Leidenschaften hervorbringen; höhere Gesittung des Künstlers selbst wird hiezu die zuverlässigste Richtschnur werden. Die äußeren Bedingungen der Schönheit sind: das richtigste Verhältniß der Einzeltheile zum Ganzen, die Symmetrie und die Mannichfaltigkeit; wiewohl sich von manchen Schönheiten die Ursachen erklären, so liegen andre hinwieder so tief, daß sie sich blos empfinden lassen, wenngleich ihre Coexistenz so überzeugend und nothwendig scheint, als müßten sie so und nicht anders sein. In den nachfolgenden Abtheilungen ist Mehreres über die Ursachen der Eindrücke gesagt, und wird nur noch bemerkt, daß es oftmals den ausgezeichnetsten Talenten unbewußt ist, wie ihnen das Feingewicht des Ausdruckes der vorzüglichsten Köpfe, Figuren oder Gemälde gelang, wovon Beschauer jeden Standes und Bildungsgrades hingezogen werden.

Von den Werkzeugen zum Zeichnen.

Man zeichnet bei kleineren Formaten mit Bleistiften auf weißes, starkes und gut geleimtes Papier (sogen. Handpapier mit rauhem Rande); bei größeren Zeichnungen mit schwarzer, weißer oder rother Kreide. Mit schwarzer Kreide, wozu die sogenannte Naturkreide von bräunlicher Farbe der Pariser schwarzblauen vorzuziehen ist, auf weißes Papier; ebenso auch mit der rothen Kreide (Röthel in längliche Stücke geschnitten); hingegen mit schwarz und weißer Kreide zugleich auf sogenanntes farbiges Naturpapier, und bedient man sich zur Voranlage der Schatten des Wischers (Estampon), worauf alsdann mit Schattenstrichen die Ausführung der Schatten vorgenommen, und die höchsten Lichter mit der weißen Kreide aufgesetzt werden.

Früher waren die englischen Bleistifte mit Recht in dem Rufe der besten Materialien dieser Art, auch jetzt sind dieselben noch sehr empfehlenswerth, doch liefern auch deutsche Fabriken, wie Faber in Nürnberg, dergl. in allen Graden von der tiefsten Schwärze bis zur schneidendsten Schärfe, desgleichen auch die Rehbach'sche Fabrik in Regensburg. Beim Spitzen der Bleistifte spare man das Holz nicht, obgleich es nicht nöthig ist, das Blei weiter vom Holze zu schälen, wie es sonst auch geschieht, damit dadurch die ganze Spitze länger, zierlicher

wird, und man das Gezeichnete besser übersehen kann. Die Kreiden spitzt man ebenfalls zu einem langen Schnabel, doch rückwärts, d. h. mit dem Messer von der Spitze gegen die Hand zu, und schließt dieselben der Kürze der Stückchen halber in eine Reißfeder (Porte crayon). Es ist nicht nöthig, sich mehrere Stifte zu feinern und groben Strichen zu spitzen, man gewöhne sich mit einem einzigen alle Arten Striche zu machen, dessen Spitze mehrere Schärfen beim Zeichnen erhält, daß nur der Stift oder die Reißfeder etwas gedreht wird, um die gewünschten Breiten oder Schärfen herauszubringen.

Das Papier zum Zeichnen ist theils in Heften zu Zeichnungsbüchern gebunden, theils führt man es in Mappen (Porte-feuilles) in losen Blättern, oder man spannt es auf das Reißbrett; gebundene Zeichnungsbücher sind empfehlenswerth auf Reisen oder in Taschenformat, um allenthalben mit dem nöthigen Material auf Spaziergängen ꝛc. versehen zu sein; zu größeren Zeichnungen hingegen ist es besser, eine Mappe mit einzelnen Blättern zu führen, damit die gefertigten Zeichnungen oder Studien zur Ausführung eines Gemäldes, von den Uebrigen getrennt, später gebraucht werden können.

Das Aufspannen des Papieres ist nur dann nothwendig, wenn es dem Zeichner darum zu thun ist, Buge und Falten während der Arbeit im Papier zu vermeiden, oder beim Ausführen getuschter oder Aquarell-Zeichnungen, wo das Wasser, womit die Farben verdünnt werden, Einschrumpfungen hervorbringt. Man verfährt beim Aufspannen des Zeichnungspapieres folgendermaaßen: Auf ein ganz reines, viereckiges Reißbrett von leichtem Holze legt man das Zeichnungspapier rechtwinkelig auf, hierauf schlägt man die Ränder desselben an allen vier Seiten etwa einen Zoll breit in die Höhe um und falzt sie

mit dem Nagel des Daumens geradlinig und scharf. Ist dieses geschehen, so kehrt man das Papier auf dem Reißbrette um, und netzt die mittlere Fläche desselben mit einem reinen Schwamme und Wasser tüchtig ein, daß es sich furcht und baucht, doch so, daß nichts über den Rand abläuft und dieser davon naß wird. Hierauf wird das Papier wieder auf die andre Seite umgekehrt, wie es zuerst lag, und die sorgfältig trocken erhaltenen Ränder der vier Seiten mit dickem aufgelöstem Gummi arabicum oder Stärkekleister bestrichen, und endlich mit den Fingerspitzen niedergedrückt, indem größerer Reinlichkeit halber allemal da, wo man mit den Fingern niederdrückend hin und her fährt, ein Papier zwischengelegt wird. Soll das Aufspannen recht gelingen, so zieht man die gegenüberliegenden Ränder an, um gleichsam die Büge des nassen Papieres flach machen zu wollen, was zwar im Nassen nie ganz gelingt, wodurch jedoch die Ausspannung desto schöner ausfällt. Die hauptsächlichste Vorsicht dabei besteht darin, daß die mit Gummi rc. bestrichenen Ränder eher trocknen müssen, als die nasse Fläche des Papieres, sonst reißen sie vom Holze los, und entstehen Falten, die störender sind, als hätte man gar nicht aufgespannt. Sehr gut ist es noch, einige Blätter reines Papier vor dem Aufspannen unterzulegen, besonders bei Kreidestrichen, die bei starkem Aufdrücken sich in das Holz des Reißbrettes eindrücken; und um ganz sicher zu sein, daß kein Rand sich ablöse, werden letztlich mit Gummi bestrichene Papierstreifen auf die Ränder der Länge nach gelegt, welche halb auf dem Holze, halb auf dem Papiere klebend, doppelt befestigen helfen.

Jeder ordnungsliebende Zeichner spannt sein Papier auf, dadurch erlangt er folgende Vortheile: Durch die Glätte des Papieres erhält sich die gleichmäßige Lust an der Arbeit; Schmutz

oder mißlungene Stellen sind leichter herauszunehmen, und fertige Bleistiftzeichnungen werden haltbar, wenn man, so lange selbe noch aufgespannt sind, Wasser mit wenigem Zusatze von Milch darüber schüttet, dieses ablaufen läßt und die Zeichnung, wenn sie trocken geworden ist, mit dem Lineal und einem scharfen Messer rechtwinkelig abschneidet.

Größere Papiere werden ganz nach vorangegebener Weise auf Rahmen, aus vier Leisten von leichtem Holze zusammengeleimt, aufgespannt. Fehler oder Unreinigkeit auf dem Papiere mit der Kreide nimmt man mit Brodkrumen heraus, und reibt die dadurch fetten Stellen mit Ossa sepiae (einer Fischschuppe) ein, wodurch sie wieder die Kreide annehmen; in Ermangelung letzterer bedient man sich des pulverisirten Bimssteines.

Zeichnungen ganz kleiner Formate legt man gleich mit Bleistift an, womit sie gewöhnlich auch ausgeführt werden; zur Anlage größerer Arbeiten gebraucht man die Reißkohle. Dieses überaus nützliche Material ist leicht zu erlangen, indem man es auf folgende Weise selbst zubereitet. Aus Linden-, Hasel-, Birken- oder Pfaffenkäppchenholz schneidet man Stäbchen in der Dicke wie ein Federkiel, besser etwas dicker, bindet sie in einem Büschel mit dünnem Bindfaden oder Draht 2—3mal um, und schlägt darüber fingerdick Töpferthon, trocknet diesen in der Luft aus, verstreicht mit Wasser die entstandenen Sprünge, läßt die wieder trocknen, was schnell geschieht, und legt den so entstandenen Klumpen in Kohlenfeuer, bis er durch und durch glüht. Hierauf nimmt man ihn aus dem Feuer, läßt ihn abkühlen und zerschlägt mit leichter Mühe die irdene Rinde, und die Holzstäbchen sind in zierliche Kohlenstifte verwandelt. Gut ist es, mehrere Büschelchen zu machen, da sie

leicht, bei zu vielem Glühen, zu weich zum Gebrauch werden, bei zu wenigem Feuer hart und zum Zeichnen ganz untauglich ausfallen.

Ueber die Anwendung derselben ist bei den einzelnen Fächern das Weitere erklärt, nur wird hier noch bemerkt, daß sie gespitzt werden wie die Kreide, nämlich von vorn nach hinten.

Feder und Tusche (schwarze chinesische) erfordern einen geübteren Zeichner*), da die Umrisse mit Sicherheit hingeworfen werden müssen, und Correcturen blos mit dem Radirmesser nicht ohne Gefahr vorgenommen werden, außerdem es keine Verbesserungsmittel für diese Art Zeichnungen giebt, und versichert man sich der Richtigkeit durch vorhergehende Anlage mit Kohlen- oder Bleistiftstrichen. Mehrere Federn zugleich zu führen, ist nicht nothwendig, da die entfernteren, die delicateren Parthien ohnehin zuerst vorgenommen, und die Federn nach und nach durch den Gebrauch die gewünschte Breite für naheliegende erhalten. Federzeichnungen in Kupferstechermanier sind nicht kunstmäßig, es sei denn zum ausschließlichen Gebrauch, um darnach in Kupfer radiren oder stechen zu wollen. Der Gebrauch des Zirkels und des Lineals ist rechten Ortes

*) Der Gebrauch der Rabenfedern ist für die freie Handzeichnung nicht zu empfehlen; sie sind zu leicht und dünn und gestatten nicht hinreichenden Ausdruck der Empfindung des Zeichners. Die Engländer bedienen sich der Schilf- oder Rohrfedern, die bei einer Spitze ganz gleichförmige Striche geben, und führen mit Abwechslung starken oder dünnen Schnittes, nach Art der Federn, Zeichnungen von außerordentlicher Größe aus. Um ganz luftige Formen oder Hintergründe herauszubringen, legen sie nach einigen gemachten Strichen, so lange diese noch naß sind, feines Flußpapier auf, wodurch seltene Zartheit erzielt wird.

höchst nothwendig, zum Ausmessen genauer Verhältnisse menschlicher Körper, der Architekturen, zur Herstellung von geometrischen Kreisen, perspectivischen Constructionen ꝛc., wo das richtigst Augenmaaß nicht ausreichend ist; hingegen wird der Gebrauch des Zirkels umgangen, wo freie Auffassung, vom Geiste und Gefühl geleitet, stattfindet; das Lineal wendet man an zu geraden Linien neuer, scharfkantiger, nahestehender Gegenstände, sofern der Sicherheit der Hand nicht ausreichend vertraut werden kann.

Auch ein genaues Winkelmaaß ist nöthig zu vielfachem Gebrauche, bei Architekturbildern, Perspektivlinien, beim Abschneiden einer Zeichnung vom Reißbrett, Untersuchung der Rahmen zum Aufspannen ꝛc. Ferner noch: einige Porzellan-Schälchen zum Aufreiben der Tusche, Mundleim zum Aufspannen statt des Gummi arabici oder Stärkekleisters, Gummi elasticum zum Auswischen der Bleistiftstriche, Feuerschwamm (ein Läppchen) zum Wegwischen der Reiß-Kohlenstriche, endlich ein Kästchen von Holz oder Pappe zum Aufbewahren der Materialien. Es bleibt demnach noch die Bereitung der Wischer (Eslampons) übrig, die Eingangs dieses Absatzes beim Kreidezeichnen angeführt wurden.

Man hat deren mehrere von größerem oder kleinerem Formate, nämlich der Dicke nach, theils von Leder, theils von grauem Flußpapier, und bedient sich der ledernen zur Anlage zarter Uebergangstöne im Lichte, während die rauheren Papiere zur Angabe tiefer oder schwärzerer Parthien sich eignen. Man rollt zu diesem Behufe trockenes, graues, ungeleimtes Papier bei dem einen der vier Enden, das man zwischen der Spitze des Daumens und Zeigefingers so lange reibt, bis es sich wickeln läßt, sehr fest zusammen, und walzt hierauf mit der flachen

Hand auf dem Tische darüber hin, bis alles Papier fest aufeinander liegt; dann rollt man die so entstandene Papierstange immer noch fort, bis sie, wenn man darauf drückt, so hart wie Holz ist, und kein Einbug mehr mit den Fingern durch stärkstes Andrücken verursacht werden kann. Darüber zieht man dann einen handbreiten, mit Kleister bestrichenen, Streifen Papier, damit sich nichts mehr aufrollen kann. Weil jedoch die so gefertigte Papierstange an beiden Enden weich und hohl ist, braucht der ebenbesagte Papierstreifen nur eine Handlänge zu haben, da man den Wischer nicht in längerem Formate braucht und die Enden oben und unten abgeschnitten werden, Tags darauf erst nach gehörigem Trocknen spitzt man das mittlere, feste Stück an beiden Enden mit einem scharfen Federmesser und bedient sich dessen zum Gebrauche.

Die verschiedenen Arten und Manieren zu zeichnen.

Unter der Art des Zeichnens und Malens versteht man eigentlich die Wahl der Materialien, wodurch die Anfertigung eines Kunstwerkes erzielt wird; Manier hingegen zeigt an, wie oder auf welche Weise die gewählten Materialien zur täuschenden Nachahmung angewendet werden. Die gewöhnliche Art zu zeichnen ist durch Contouren oder Schattirungen auf weißes oder farbigrs Papier; hingegen haben geistvolle Künstler, um ihren Entwürfen oder Zeichnungen von vornherein mehr Lebhaftigkeit zu geben, sich verschiedener Materialien bedient. So finden sich Zeichnungen mit Bleistift und leiser Angabe der Farben, Federzeichnungen mit einfarbigem Schatten in Tusch- oder

Wasserfarbe, desgleichen Federzeichnungen mit brauner Farbe, Sepia oder Terra de Siena, Bister rc., um denselben einen warmen Ton zu geben; ferner braune Federzeichnungen mit Angabe der bläulichen Fernetöne, um den Haupt-Contrast der Naturfärbung anzudeuten, theils auf weißes, gelbliches oder graues Naturpapier; Zeichnungen mit farbigen Pastellstiften, um in allen Stellen der Zeichnung die örtlichen Farben der Gegenstände zu bezeichnen; Benutzung des Pergamentes zu feinen Zeichnungen mit dem Silberstifte, nächtliche Lichtwirkungen mit schwarz und weißer Farbe oder Kreide auf dunkle Papiere rc., und weit vielfacher noch sind die Arten, deren sich talentvolle Künstler bedienten.

Obgleich die eine oder die andere Art viel Reizendes hat, so ist doch für den Anfang der Gebrauch des weißen Papieres zu empfehlen, welches keine Illusion oder Scheinwerth gestattet, wenn die Contouren nicht rein im Striche und die Formen wie die Schatten energisch aufgetragen sind. Unter die Arten der Zeichnungskunst rechnet man ferner die Grade nach dem Maaße der Vollendung: den Entwurf oder die Grundzüge des Hauptgedankens, wie dieser von der vor Augen stehenden Natur angegeben oder durch das Feuer der Einbildungskraft bestimmt worden. Ferner die Studien, welche nach der Natur stückweise, oder in ganzen Theilen möglichst genau ausgeführt, zur Vollendung gediegener Kunstwerke dienen, endlich vollendete oder ausgeführte Zeichnungen, welche die Bestimmung haben, als solche ein selbstständiges Kunstwerk vorzustellen, oder aber nach denen ein Gemälde in allen Theilen ausgeführt werden soll (Cartons).

Der Manieren oder Behandlungen giebt es gleichfalls viele, und hängen solche von der Auffassung, dem Genie,

der Lebhaftigkeit, hauptsächlich aber von dem Bildungsgrade des Studiums eines Kunstfreundes ab. Da die Benennungen Art und Manier vielfach verwechselt und durcheinander geworfen werden, so diene hier ein Beispiel aus der Landschaftsmalerei, und zwar bei der Ausführung des Baumschlags. Die Hervorbringung der Blättermassen gestattet vielerlei Manieren: die ältesten deutschen Künstler bedienten sich kleiner neben einander stehender Haken mit Angabe der Hauptpartien; spätere Künstler glaubten durch gleichmäßig dicke, oder feinere Punkte das Laub hinlänglich zu bestimmen; blos die vorzüglichsten Meister dieses Faches, durchdrungen von der Mannichfaltigkeit der Baumarten, ließen nicht ab, für ihre Naturanschauung eine der getreuesten Charakteristik entsprechende Manier für den Baumschlag zu finden. Dasselbe ist bei der Behandlung der Haare, des Fleisches, der Gewänder rc., ja bei allen Naturgegenständen der Fall; überall ist die individuelle Anschauung auch die Ursache der Manieren. Da aber nicht allen Kunstbeflissenen gleicher Scharfsinn der Auffassung der innersten Natureigenheiten verliehen ist, so findet sich, daß glückliche Darstellungsweisen oder Manieren von Minderbegabten nachgeahmt werden, die sich derselben zur Aussprache ihrer Gefühle oder Gedanken bedienen. Tritt die treffendste Manier in allen Kunstwerken eines Künstlers, ohne jedesmalige neue Prüfung der Natur, zu sehr hervor, oder theilt sich dieselbe Behandlung auch solchen Theilen eines Kunstwerkes mit, dessen wahrscheinliche Nachahmung eine neue Weise oder Behandlung erheischte, so nennt man ein solches Werk manierirt. Am deutlichsten tritt die Manier beim Ausführen oder Schattiren hervor. Die geeignetste Manier bleibt demnach diese, welche jedem Gegenstande den geistigsten Ausdruck der Form zu geben

im Stande ist und sich womöglich nach dem Lauf des Umrisses eines jeden Theiles des darzustellenden Bildes richtet, um gleichsam bis ins Innerste die Formenbewegung zu verfolgen und dem Beschauer einzuprägen; und geschieht Letzteres besser durch Striche, als durch Massenschatten mit dem Wischer, oder durch geschummerte (gerieselte) halbpunktige Zickzackstriche, welche zwar das Poröse der Natur andeuten, allein ohne ungemein feine Abstufung der Töne nicht zur Seele des Beschauers dringen. Damit jedoch die formengebenden Schattenstriche nicht kammartig nebeneinander stehen, so zieht man sie bei gerundeten Gegenständen, nach der Form gebogen, übereinander, und zwar bei zarten Halbschatten in länglichen verschobenen Vierecken (Rhomben), die sich dem rechtwinkeligen Quadrate da etwas nähern dürfen, wo tiefe kräftige Rundungsschatten darzustellen sind. Ebene oder flache Gegenstände werden mit geraden Linien oder Strichen schattirt, bei tieferen Stellen oder im Schatten rein über Kreuz in rechtwinkligen Vierecken; nur ist zu beobachten, daß bei hellen Schatten die Striche dünn sind und weiter auseinander stehen, bei dunklen diese nahe beieinander stehen und breit sind. Wenn bei schattirten, d. h. ausgeführten Zeichnungen gleichwohl der Contour verschwindet, so muß er wenigstens dem Geiste nach rein und kenntlich sein, wie man dies an guten Kupferstichen Marc. Antons, Desnoyers, Raphael Morghens 2c. sieht, welche bis jetzt unübertroffen sind. Punktirte Zeichnungen sind Undinge, da sie äußerst mühevoll und bei alledem undankbar sich erweisen, und kommt eine ähnliche Manier nur bei den Aqua tinta-Kupferstichen vor, wo viele Punkte auf einmal mit Instrumenten (Bunzen) hervorgebracht werden.

Wie die Deutlichkeit der Form nach der Entfernung schwin-

det, in der Nähe hingegen zunimmt, so erfordert auch eine gute Manier nach der Ferne Zartheit, nach dem Vorgrunde Kraft, seien die Stoffe von welcher Art oder Farbe sie wollen, indem man bei ganz hellen Gegenständen blos weniger Striche macht. Die Skizzirmanieren gehen ins Unendliche und will der Kunstbeflissene hiermit blos aufgemuntert werden, darauf sein Augenmerk zu richten, wie verschiedene ältere oder neuere Künstler eine Manier gewählt haben, um ihren Kunstschöpfungen Naturwahrscheinlichkeit zu geben. Bei den Alten findet man den Umriß vorherrschend mit geringer Anwendung der Schatten, bei den Niederländern zwar auch den Contour, ohne den keine Form ausgedrückt werden kann; allein in ihren Kunstwerken herrscht das Vergnügen an der Ausbildung der einzelnen Theile ohne Rücksicht auf den Zusammenhang des Umrisses; die Franzosen beschränken sich auf die nothwendigste äußere Form, und erlangen durch Accente in Licht und Schatten und oberflächlichster, aber oft glücklicher Charakteristik, Abbildungen der Natur. Dies im Wesentlichen von den Manieren; jeder Künstler ist im Stande, sich täglich neue Weisen zu erfinden, wenn er sich dessen befleißigen wollte, und alle können gut sein, wenn darin auch nur mit wenigen Strichen der Geist der Natur und ihrer Formen zu finden ist. Oftmals entspringen gewisse Manieren auch dem Mangel an Auswahl des Zeichnen-Materials, und bleibt es sonach allzeit ungeschickt, dergleichen nachzuahmen, wenn man im Besitze hinreichender Mittel ist; doch macht auch hier zeitweise die Künstlerlaune zur Vergleichung die Nachahmung irgend einer einfachen geistreichen Skizzenmanier wünschenswerth, wobei der Anfänger Manches lernen kann. So bediente sich Raffael mancher höchst einfacher Vortheile bei seinen Skizzen, indem er am meisten unter seinen

Zeitgenossen und Vorgängern darnach strebte, die Entwürfe mit möglichster Einfachheit und Charakteristik zu fertigen, wie aus seinen noch vorhandenen Handzeichnungen zu erkennen ist. Z. B. die Hände mit der Bewegung der Handgelenke, die Köpfe mit richtiger einfacher Angabe des Knochens und weniger Anzeige der Ausdruck gebenden Muskeln, der Kindsköpfe mit Kreisen rc.

Doch ist zur Ansichtnahme solcher seltener Handzeichnungen und Entwürfe der Aufenthalt in einer kunstblühenden Stadt nothwendig, wie: München, Dresden, Wien, Berlin, London und die englischen Privatsammlungen rc., die auf Reisen von nur kurzem Aufenthalte erfragt werden sollten. Nie aber vergesse der Künstler, daß Skizzen blos Mittel zum Zwecke sind, und es ihm einer schönen Natur gegenüber im Vereine gesunder Phantasie an Nichts gebreche, Alles hervorzubringen, was geeignet ist, die höchste Stufe der Kunst zu erreichen.

Hieher gehört ferner noch: die Behandlung der Hintergründe in Zeichnungen, welche verschieden aufgefaßt werden. Manche halten die Hauptsache fein und dünn in Strichen, besonders Fleischpartien der Köpfe und des Nackten, und geben den Hintergrund in rauhen Strichen an, um Zartheit und Durchsichtigkeit für die vorgestellten Gegenstände zu erlangen; Andre hingegen halten den Hintergrund zart und unbestimmt, um die Strichmodellirung der Hauptgegenstände desto kräftiger, klarer und einfacher hervorzuheben. Letztere sind im Vortheile, ihre Auffassung ist naturgemäßer, da selbst tiefgefärbte Stoffe im Vorgrunde einen Blick in ihr Wesen gestatten, folglich klar sind, und auch so gezeichnet werden müssen, während das Verschwindende dumpfer erscheint.

Alle Künstler haben im Grunde, wenn sie nur einigermaaßen

auf Originalität Anspruch machen wollen, ihre eigene Manier, womit sie die Natur auffassen. Ihre Behandlung ist entweder edel, sicher, frei, markig, fließend und weich; oder gemein, ängstlich, üppig in Formen oder trocken, auch scharf, schneidend oder hart, kolossal, eckig oder rauh — weit vielfacher sind die Eigenschaften, wodurch sich Kunstwerke ihrer Manier nach unterscheiden.

Es ist nicht richtig, daß ein Künstler bei allen seinen Schöpfungen einerlei Behandlung beobachte, sie richtet sich nach dem vorgestellten Gegenstande, und würde es wohl ganz verkehrte Manier sein, die Darstellung einer Schlacht zart und lieblich in Zeichnung und Farbe auszuführen, während das Bild einer reizenden Jungfrau mit kühnen Formen und Beleuchtung hingeworfen wäre! Daraus wird ersichtlich, daß es höchst gefährlich ist, sich mit Fleiß oder Gewalt eine gewisse Manier anzueignen, da bei allem Bestreben, die Natur immer neu und frisch aufzufassen, sich doch immer soviel wiederholte Kennzeichen des subjectiven Geschmackes und der innersten Individualität des schaffenden Künstlers einmischen, die von dem Künstler meist nie, von dem unbefangenen Beschauer allemal herausgefunden werden. Entwürfe und Skizzen tragen gewöhnlich den Stempel des Frischen und der vorragendsten Stellen des Charakters, welche bei der Ausführung mit Benutzung fleißiger Studien gemildert und mit der wirklichen Natur verbunden werden; sind jedoch die richtigsten Charaktere übertrieben, so entstehen Carricaturen oder Zerrbilder, welche, vom Bereiche der schönen Kunst ausgeschlossen, nur zur Rüge oder zu harmloser Belustigung dienen.

Die nöthigen Eigenschaften zur Ausübung der zeichnenden Künste.

Vor Allem sind hiezu Gaben des Geistes, Freude an der Natur, zartes Gefühl, Genie und Lust die äußeren Eindrücke wiederzugeben, verbunden mit der meist daraus entspringenden Geduld, nothwendig; wo diese nicht angeboren sind, wird trotz aller Anstrengung kaum Mittelmäßiges erhalten werden. Der Trieb, in frühester Jugend zeichnen und malen, bauen oder modelliren zu wollen, ist das sicherste Kennzeichen der Ursprünglichkeit der vorhandenen Eigenschaften, welche von den Aeltern und Lehrern überwacht und gepflegt werden sollen, um bei Zeiten von der Richtung oder vorherrschenden Neigung zu einem oder dem andern Fache sich zu überzeugen; ihnen ist es vorbehalten, Begeisterung zu erwecken, Urtheil und Geschmack bilden zu helfen. Die Begeisterung ist die fruchtbare Einbildungskraft, belebt von einem empfindungsvollen Herzen für das Gute und Schöne, — Genie die angeborene Gabe lebhaft und schnell zu empfinden, zu treffen und abzubilden, woraus die Kraft zu vervollkommnen, zu erfinden entspringt.

Diesen ursprünglichen Eigenschaften müssen fleißige Uebung, die nöthigen Hülfswissenschaften, und Ordnung bei Erlernung der Kunst als Regeln zu Grunde gelegt werden, um nicht in einem Menschenleben den Uranfang der Künste mit allen Irrthümern bis zu hohem Grade der Kunstblüthe vergeblich vereinigen zu wollen. Nur wenigen enormen Talenten ist es gelungen, bei Entbehrung der nöthigsten Hülfsmittel Großes zu leisten; doch holten auch diese in späteren Jahren mit vieler Mühe nach, was bei mehrerer Gelegenheit jugendlicher Aus-

bildung hätte frühe erlernt werden können. Mit dem Genie muß auch anhaltende Lust und Trieb vorhanden sein. Wem die Natur auch noch so vortreffliches Naturell geschenkt hat und es fehlt an Eifer und Geduld, der wird es niemals in der Kunst zur Vollkommenheit bringen können. Lust und Liebe muß allen Verdruß der Arbeit oder anfänglicher mißglückter Versuche überwinden, ja die Mühe selbst muß uns die Beschwerden angenehm machen und überwinden helfen.

Um sich die nöthige Bildung zu einem vollendeten Maler zu verschaffen, dazu gehört ein reiches wissenschaftliches Studium, über welches mancher wissenschaftliche Fachmann, der seinen Fuß noch nie auf die Stufe des Kunsttempels gesetzt hatte, staunen würde. Mathematik und Perspektive, Optik, Physik, Chemie, Anatomie, Physiognomie, Geschichte des Alterthums und der Neuzeit, Archäologie oder Kenntniß der Alterthümer, Costüme und Sitten alter und neuer Nationen und Volksstämme, die Mythologien, Wappenkunde, Naturgeschichte und die Geschichte der schönen Wissenschaften und Künste, Classiker aller Zeiten ꝛc., denn der geringste Anachronismus oder Zeitverstoß schadet einem Kunstwerke, das nur von Gebildeten beurtheilt werden kann, mehr, als irgend ein auffallender Fehler der Zeichnung oder der Technik.

Auch ein guter Dichter muß der vollendete Maler sein; um Thatsachen oder Eingebungen der Phantasie zwar nicht mit Worten, aber mit der ganzen Energie und Gabe der Vervollkommnung eines guten Dichters im Geiste durchbilden zu können, damit es ihm gelinge, den schlagendsten, umfassendsten Moment einer schönen oder ergreifenden Handlung darstellen zu können. Aus den geschichtlichen Wissenschaften lernt der Maler das zu allen Zeiten Uebliche (Costüm); auch in dieser Beziehung

werden Verstöße ungern verziehen, selbst die geringfügigsten. Wer könnte sich des Lächelns enthalten, wenn er bei der Vorstellung „der sterbenden h. Maria umgeben von den Aposteln" den h. Petrus mit der Brille vor den Augen sieht, der der Sterbenden die letzten Gebete vorlies't?

In der Geometrie gewöhnt er sich Augenmaaß an, indem er gleichseitige oder runde Körper zeichnet, in der Physik lernt er die tieferen Wirkungen der Naturkräfte kennen, in der Chemie die Erzeugung oder Reinigung zur Dauerhaftigkeit der Farben. Die Erfahrung führt ihn zur Menschenkenntniß und diese verhilft ihm zur Wissenschaft, die Natur der Menschen aus der Gesichtsbildung zu erkennen, um davon bei geistvollen Darstellungen oder Compositionen Gebrauch zu machen.

Zu diesem Zwecke besucht er, durch seine geistige und wissenschaftliche Bildung dazu berechtigt, die Gesellschaften aller Grade, und findet gerade bei Vornehmeren den Schauplatz, worauf alle Charaktere der Menschen wie im Mittelpunkte vereinigt sind: Ausdruck der Würde, des Adels, feiner Bewegung der Physiognomien wie des Körpers, erzwungene und offene Bewegungen des Herzens und der Seele; in den niederen Schichten der Menschen studirt er den Ausdruck der ungezwungenen Offenheit, der Wahrheit bis zu den tiefliegenden Grenzen menschlicher Gesittung. Zu seinem näheren Umgange wählt er tiefgebildete, wissenschaftliche Freunde oder Künstler, in deren Gedankenaustausch und Offenbarung scharfsinniger oder gemüthvoller Wahrnehmungen ihm reiche Nahrung und Unterstützung zur Entwickelung halberklärter Gefühle und Ideen zu Theil wird; — bei diesen sucht und findet er allzeit die ersprießliche Aufmunterung zu kunstwürdigen Unternehmungen und geistvolle Anerkennung des Gelingens. Nichts ist dem

talentvollen Kunstfreunde nachtheiliger, als untergeordnete oder ungesittete Gesellschaft; bestünde diese auch aus anerkannten Fähigkeiten, so würde sich seiner bald auch das nämliche Zerwürfniß bemeistern, dem derartige Verwahrloste zu unterliegen pflegen. In solchen verdorbenen Gesellschaften wird gewöhnlich mit nicht geringem Aufgebote von Geist und Witz jedes Produkt fleißiger und anerkannter Künstler sogleich mit Mißgunst empfangen und mit beispielloser Anmaaßung herabgezogen, daß es für die Mitglieder dieser Gesellschaften nach und nach ganz unmöglich wird, wenn sie selbst Künstler sind, etwas Tüchtiges zu unternehmen und durchzuführen, weil ihnen bei jedem Zuge mit dem Stifte oder Pinsel der Geist des inneren Widerspruchs entgegentritt, den sie so unzählige Male gegen Andre heraufbeschworen.

Nur eine ununterbrochene Uebung, im Vereine des dadurch erlangten inneren Friedens, ist der alleinige Weg, den steilen Weg zur Höhe der Kunst und der Ehre zu ersteigen; schon die fortwährende Gewohnheit, mit verständiger Abwechslung der Arbeit, ist Gewinn, und liegt hierin die Ursache, daß oft mittelmäßige Talente es in der Kunst weiter bringen, als manche Genie's.

Um den für die schaffende Kunst so nöthigen inneren Frieden zu bewahren, soll sich der jugendliche Kunstfreund, wie es überhaupt unverdorbenen Herzen eigen ist, den Gesetzen der Religion und der Kirche, in der er erzogen ist und welcher seine Voraltern treu anhänglich waren, gewissenhaft unterziehen; reiche Segnungen und Gedeihen der Arbeit und aller Unternehmungen werden des befolgten, besten Rathes Lohn sein; ebenso bewahre er sich vor Einmischungen in Politik und vor unberufenem Tadel der bestehenden Staats-Regierungen; nichts

stört und dissolvirt mehr die innige Sammlung und Ruhe, als derartige Inclinationen. Keinem Geschäfte zeigt sich so deutlich wie dem Zeichner durch das Beispiel, daß, wie der kräftigste grüne Baum nicht ohne gelbe Blätter sei ꝛc., auch andre Dinge, und seien es Staatsverfassungen, ihre welken Stellen haben, deren Säuberung den Männern anheimgestellt bleiben muß, die mit den entsprechenden Amtskenntnissen ausgestattet sind.

Darum liebe der Kunstfreund Ordnung, und diese in allen Dingen, wie er sie in der herrlichen Natur wahrnimmt. Nichts ist schädlicher für den Kunstbeflissenen, als wenn er in keinerlei Weise sich Richtschnur vorsetzt, sondern bald auf die eine, bald auf die andre Weise zeichnet, ändert, neu erfindet und Begonnenes vernachlässiget. Gleichen Schritt mit der Ordnung gehe die Reinlichkeit; ist Unordnung in der Person des Künstlers, der Gedanken, der Werkzeuge ꝛc. eingerissen, so werden die Merkmale nur allzugewiß in seinen Produkten sich zeigen. Die Werkzeuge müssen in beständig bester Ordnung sein, das Fehlende ergänzt, das Schmutzige gereinigt werden, daß sie allzeit zu neuem Aufgriffe des freundlichen Geschäftes ermuntern.

Im engen Zusammenhang steht mit diesem die Pflege der Gesundheit, Verwahrung vor Ausschweifungen, um die Kraft zu schweren und mühsamen Arbeiten zu erhalten, da auch in dieser Beziehung die Kunstwerke den Zustand des Verfassers wiedergeben, wie überhaupt die Kunst nach Innen und Außen nachahmt, wo sie kann.

Ein weiterer Vorzug des Kunstbeflissenen ist Bescheidenheit, als Gegensatz übertriebener Eigenliebe. Letztere ist die Quelle des Eigensinnes, Stolzes, der Halsstarrigkeit und Tadelsucht. Am meisten leiden daran Anfänger, welche eini-

ges natürliches Talent besitzen, und deßhalb, sich darauf verlassend, das Studium vernachlässigen. Doch schweben solche in großer Gefahr zu verkommen oder zu verderben, indem sie stillestehend mehr und mehr vom Wege gerathen, der zur Vollkommenheit führt. Dem sinkenden jugendlichen Talente gefällt Alles, was unter seinen Fingern hervorwächst; es hat keine Zweifel mehr, alle Sorgen haben ein Ende, und über Nacht überkommt sie nach ihrer Meinung die Vollendung als Künstler, um die Welt in das überraschendste Staunen zu versetzen! Sie glauben fest, es sei der genossenen Anerkennung ihres Talentes erniedrigend, sich rathen zu lassen, oder aus den glorreichen Werken vollendeter Künstler zu lernen, die doch durch Jahrhunderte die besten Wegweiser waren und bleiben werden. Tändeleien mit dem Bleistifte im Skizzenbuch, lebhaft hingeworfen, werden bewundert und bestärken die eingerissenen Untugenden; dagegen ernstere Werke, an die man deßhalb billig größere Forderungen stellt, werden nicht Jedermann, sondern nur denen gezeigt, von welchen kein gediegenes Urtheil zu befürchten steht, und bleiben meist unvollendet zum beständigen Scheu-Erregen des verzagten Unternehmers. Darum lasse sich der Anfänger nie von zu frühem Gelingen hinreißen, er traue seinen Erfolgen nicht, und erbitte sich von solchen Künstlern ein Urtheil über seine Arbeiten, von deren Meisterschaft und wohlwollendem Charakter er hinreichende Ueberzeugung hat. Hier gilt das Sprüchwort: „Einen goldenen Ring läßt man sich nicht beim Hufschmied machen.“

Der bescheidene Künstler freut sich wohl auch, wenn seine Arbeit gedeiht, doch läßt die Liebe und Kenntniß der unerreichbaren Natur ihn nie in Ueberschätzung seiner selbst gerathen, er findet seinen schönsten Lohn in immer wachsenderem Eifer; sowie er sich hütet, ein Feld zu betreten, dem seine Kräfte

nicht gewachsen sind, wie dieses Viele thun, die das Fach der Historienmalerei ergreifen, da es ihnen doch an hinreichendem Talente für untergeordnete Fächer gebricht.

Dies ist eine der ersten Aufgaben, die sich der Anfänger in der Kunst bei Zeiten stellen muß, wie sein Naturell, seine Bildung, Geduld ꝛc. beschaffen sei, um richtige Wahl des Faches zu treffen. Die Lektüre ästhetischer Bücher, die emphatischen Sentenzen, daß die Historienmalerei gleichsam die alleinige wahre Kunst sei, verleiten sie zur ungeschicktesten Selbstverläugnung ihrer angeborenen Fähigkeiten, und sie verkehren auf diese Weise den Boden, auf welchem ausschließlich Gedeihen zu finden gewesen wäre. Denen läßt sich gleichfalls nur mit einem Bilde aus der Natur rathen, daß es besser sei, ein vollendetes, freundliches Blümchen, an dem sich Viele freuen, vorzustellen, als eine verkrüppelte Ceder, die, der himmelanstrebenden Triebkraft entbehrend, sich nicht über die Gewöhnlichkeit der umgebenden Vegetation erheben kann und der äußern Formausstattung nach sich und andern zum Spotte dienen muß.

Zwar ist es den talentvollsten Anfängern meist eigen, vom Anfange an Alles mit gleichem Geschicke aufzufassen und nachzubilden, von denen Novalis sagt: „Die verwirrten Geister brauchen lange, bis sie eine bestimmte Richtung nehmen, dann aber sind sie Herrn und Meister auf immer.“ Doch zeigt sich allzeit bald eine Vorliebe für gewisse Gegenstände der Natur und der Einbildungskraft, und diese zu vervollkommnen lasse man sich angelegen sein. Ist nur erst die Kraft für ein einzelnes Fach erworben und Geläufigkeit des Machwerks darin vorhanden, dann entspringen schon von selbst die Nebenstudien, deren Betrieb keiner Beschränkung oder Vernachlässigung zu unterliegen braucht, weil es Gedanken und Naturmotive

giebt, wo die Mitwirkung der Nebensachen von großer Bedeutung ist.

Das Studium der Köpfe und Figuren wird ganz mit Recht, nachdem der Anfänge rdie Reife des Begriffs zur Nachahmung hat, für Lernende empfohlen, weil darin die geringsten Abweichungen von dem Vorbilde sogleich erkennbar sind und dadurch der Ausdruck nicht nur geschwächt, sondern leicht ein entgegengesetzter werden kann. Hat der Anfänger darin sich Fertigkeit erworben und will später gleichwohl ein anderes Fach ergreifen, so wird ihm allenthalben die Bedingung der Darstellung der Individualität der Naturgegenstände sich auferlegen; und nun daran gewöhnt, ist es ihm ein Leichtes, mit dem richtigen äußeren Contour das innere Leben oder den Geist auszudrücken.

Das Studium der menschlichen Figur, beiläufig bemerkt, mit der Nachahmung der Knochen zu beginnen, wie Benvenuto Cellini sagt, daß dies von Michael Angelo vorzüglich angerühmt worden sei, erscheint für den Anfänger noch nicht ganz geeignet, da erst durch langjähriges Studium des Nackten, dessen ganze Schönheit auf den Bau des Gerippes gegründet ist, jene Liebe zur Natur bis auf die tiefliegendsten Ursachen zurückgeleitet wird, von deren Wirkung der Anfänger keinen Begriff haben kann; wogegen die Form und der Ausdruck der Köpfe als Sammelplatz des Ausdrucks der Seele und aller Neigungen ihm von Kindheit auf anziehend und verständlich ist.

In der menschlichen, nackten Gestalt, von welcher Zeichner aller Kunstfächer hinreichende Kenntniß haben sollten, ist der Schlüssel oder Leitfaden zu der Schönheit der Formen aller sichtbaren Gegenstände enthalten, da sie Meisterwerk und In-

begriff unendlicher Fähigkeiten und der geheimnißvollsten Ausdrücke ist: Symmetrie, freier wunderbarer Bau und Zusammenhang der Glieder, verbunden durch reizenden Contour, aus dessen Tiefe wie durch ruhiges sanftbewegtes Wasser die Thätigkeit der inneren Organe kenntlich wird. Was der Mensch sieht, und er sieht begreiflich nur mit solchen Augen, die seinem innersten Bedürfnisse angeeignet sind, beurtheilt er nach seinem Wesen, daher es, ohne die Grenzen bestimmen zu können, Schönes oder Häßliches giebt, das auf Alle, ohne Unterschied, gleiche Wirkung macht. In einem schönen Baume, Hause, Thiere rc., überall will er den gelungensten Ausdruck seiner selbst finden, und ist bestrebt, wenn es ihm obliegt Neues zu schaffen, sein vollkommenstes Abbild herzustellen. Sogar den Ausdruck seines Geschlechtes drückt er äußeren Dingen auf, deren Formen dem Ausdruck des eigenen Geschlechtes entsprechen. Z. B. der kräftige Apfel, der breitschultrige Hund, der störrige Eichbaum, die schlanke, nach unten schwellende, saftige Birne, die sitzende Katze mit runder flaumiger Brust und rund ausgebogenem Körper, daher: „Wer die Katzen liebt, bekommt eine schöne Frau" (d. h. er hat Sinn für weibliche Reize), die schlanke, biegsame Weide, Pappel rc., allenthalben der Sinn oder Ausdruck eigener Verhältnisse. Hieraus erhellt klar, daß der Landschafter, Architekt, Architekturmaler, Seeschiffmaler rc. Begriff oder durchdrungenes Gefühl von dem Ausdrucke der menschlichen Figur haben müsse, wenn er sympathetischer Anklänge, ohne Rücksicht auf specielles Kunstfach, sich versichern will. Da nun vollends bei vielen Dingen in der Umgebung des Menschen mit der äußeren Form auch wirklich entsprechende innere Eigenschaften sich vorfinden, so wird der freundliche Rath für Zeichner aller Art, die mensch-

liche Figur vor Allem kennen zu lernen, desto tiefer begründet.

Es ist bereits gesagt, daß der Künstler die Gesellschaften besucht, um nächst der Unterhaltung die Charaktere zu studiren; hierbei ist zu bemerken, daß dies bei stillem Benehmen und mit großer Aufmerksamkeit geschehen muß, ohne hierdurch auffallend zu werden durch zu prüfende Blicke, wie sich die Affektation mancher zeichnenden Wichtigmacher gebärdet. Die Beobachtung einzelner Züge nützt überhaupt nichts, sondern die successive Entwickelung der vortretenden oder eingebogenen Formen nach dem Eindrucke der Unterhaltung giebt dem studirenden Forscher die durchgreifende Kenntniß. Hogarth hatte den Brauch, auffallende Charaktere in Gesellschaften mit einer Nadel, die er stets bei sich führte, auf seine Fingernägel zu kritzeln, welche er zu Hause mit schwarzer Farbe einrieb und in seine Zeichnungsbücher übertrug; aber in solcher Stille, daß kein Anwesender die leiseste Ahnung davon hatte.

Geschwindigkeit, oder glückliche Leichtigkeit in der Nachahmung oder Ausführung der Kunstwerke ist für den Künstler sehr angenehm, sowie auch solche Arbeiten auf den Beschauer einen wohlthuenden Eindruck machen; allein sie muß aus der Sicherheit des gründlichsten Studiums entspringen, sonst sind dergleichen Kunst-Produkte leer und beurkunden blos die Ungeduld oder Nachlässigkeit des Verfertigers. Vor letzteren Eigenschaften hüte sich der Anfänger und eile bei der Arbeit nie, halte sich aber mit Vornahme kleiner Parthien eines Kunstwerkes frisch und munter an die kräftigste, lebhafteste Vollendung; — langweilige Arbeit macht eben solchen Eindruck und läßt kalt und traurig; nachlässiges Werk macht gar keinen Effekt. Man sei deßhalb eifrig, die nachzubildende Natur allzeit in

wirksame Beleuchtung zu setzen, dadurch gewöhnt man sich an den lebhaften Ausdruck; unterläßt man dieses, und fertigt z. B. Porträts ohne geeignetes Fensterlicht, Figuren im Freien ohne Sonnenschein ꝛc. allzuoft, so wird das undankbarste Bemühen durch Mißglücken und Ausdruckslosigkeit sich nur allzubald bewähren.

Besonders Porträtmaler, die nicht im Besitze eines geeigneten Ateliers mit hohen Fenstern und Licht nach Norden sind, und die Modelle, d. h. die sitzenden Personen, in ihrer Wohnung malen, wo sie sich scheuen, Umstände zu verursachen, ziehen sich zahllose Leiden zu, da ihre Bilder bei dem größten Fleiße nur halbes Leben und Ausdruck erlangen. Keinesfalls versäume der Künstler die nöthigen Einrichtungen und Werkzeuge aus Nachlässigkeit, und opfere lieber einige Zeit, bis die nothwendigen Vorbereitungen getroffen sind, da sich bei der Kunst Alles rächt und die Tage nutzloser Nachhülfe und tiefer Entmuthigung damit gar nicht in Vergleich kommen.

Künstler und Lernende müssen jeden kostbaren Augenblick ihrer Jugend, — ihres ganzen Lebens darauf verwenden, sich die erforderlichen Kenntnisse und Eigenschaften anzueignen, und je weiter man auf der Bahn der Malerei gekommen ist, desto mehr nimmt man wahr und gelangt zu der Einsicht, wie weit die ununterbrochen erstrebte Vollkommenheit noch entfernt sei.

Niemals fehle das Zeichenbuch mit dem Bleistifte in der Tasche; was den Augen erkennbar ist, kann, wenn nicht immer als Hauptsache, früher oder später zur Ausstattung derselben dienen; der Künstler liest die Natur mit dem Bleistifte gleichsam Stück für Stück nach und findet bei jedem noch so geringen Gegenstande, daß es ihm unmöglich gewesen wäre,

alle Eigenschaften desselben im Gedächtnisse zu behalten. Dadurch bleibt die Hand in beständigem Gehorsam des Willens und gewöhnt sich, die leisesten Gefühle sichtbar aufzuzeichnen, wodurch nach und nach die Mühe der Aufmerksamkeit zum anziehendsten Vergnügen wird. Desgleichen auch bei Betrachtung gediegener Kunstwerke älterer oder neuerer Künstler, nur einige Striche, wie die Gruppen oder Figuren angeordnet sind, den Ausdruck schöner Köpfe, Hände, Gewänder, äußere Anordnung ꝛc. werden ihm mehr nützen, als versunkenes Hinstarren von stundenlanger Dauer.

Das Studium der Lebensbeschreibungen und der Werke großer Künstler gereicht dem Anfänger zu ungemeiner Aufmunterung; er wird darin die seltsamsten Schicksale und Entwickelungsgänge inne, durch welche große Geister, meist mit unsäglichen Hindernissen, das herrliche Ziel ewiger Kunst und unvergänglichen Ruhmes erreicht haben. Durch diese wird ihm klar, welche Eigenschaften unveränderten Werth durch alle Jahrhunderte behalten, und welche dem vorübergehenden Zeitgeschmacke angehören; er verwahrt sich ferner, hiedurch ermuntert, vor Eile und Nachlässigkeit, eingedenk: daß die Nachwelt, unbekannt mit den noch so stichhaltigen Entschuldigungen, sich nicht beirren lasse, ihr Urtheil über ein lieblos vollendetes Kunstwerk auszusprechen. Der Künstler gelangt dadurch erst zu der innersten Ansicht, daß jedes seiner Kunstwerke in doppelter Beziehung monumentale Bedeutung habe, einmal als Beitrags-Zeuge des Kunstbestandes der Zeit, in welcher er lebte und wirkte, dann aber zu der Ehre seines eigenen Gedächtnisses und Namens in der Nachwelt. Er läßt sich, hiedurch gestärkt, durch keine Geschicke in seiner Laufbahn behindern, wenn auch verirrter Zeitgeschmack, Unwissenheit, schnöde Verachtung oder

geringe Belohnung seine Lust und Zufriedenheit stören wollten; nur nach Ehre trachtend, setzt er sich über Belohnungen weg, und sieht den Anfechtungen des Neides und der Ungerechtigkeit, nur kunstgeheiligter Hoffnung lebend, ruhig entgegen; wohlwissend: daß der Weg zu den Sternen rauh sei, sowie, daß die Bitterkeit seiner Bemühungen und Geduld durch unvergängliche Ehre, zu welcher er sicher gelangen wird, mit der Zeit dennoch vergolten werde. Die Einsamkeit liebend, sucht er nicht in rauschenden Vergnügungen Erholung, die freie Natur und sein Atelier, in welch letzterem er manche durchwachte Nächte im angestrengtesten Fleiße zubringt, sind seine Welt; was ihm das Leben Neues bietet, verarbeitet er daselbst zu schönem Zwecke.

Wie niedrig muß es erscheinen, wenn geistvolle Künstler, nach eitlem Gewinne strebend, dem verderbten Zeitgeschmacke huldigen, mehr die Menge als die Vortrefflichkeit ihrer Werke im Auge behalten, und sich und die heilige Kunst zur Handelschaft herabwürdigen. Ueberkommt die Habsucht und der Geiz den Künstler, so ist es um die Göttlichkeit der Gefühle geschehen, der Tempel ist für immer entweiht. Es ist Thatsache, daß ächte, von reiner Liebe zu ihrem Fache durchdrungene Künstler selten so tief sinken, ihre Werke gleich der Waare auf den Markt zu bringen; allzeit finden sich Kenner und Freunde der Kunst, durch deren Verwendung Absatz und Auskunftsmittel gefunden werden, denen zugleich die Ehre des Künstlers am Herzen liegt.

In gleicher Weise kennt der ächte Künstler keinen Neid, wenn Andre durch ausgesucht günstige Umstände, äußere Aufmunterung, nicht selten glänzenden Lohn und Auszeichnungen erhalten, die vielleicht ihm mit demselben oder mehrerem Rechte gebührt hätten. Durchdrungen, daß der Fond vorragender

geistreicher Ideen und Motive unendlich sei, bedarf er keiner Aufträge, sondern benützt vielmehr diese Freiheit zur Ergreifung und Ausführung jener schönen Gegenstände, die seinem Wesen vornehmlich angemessen sind, in deren einzelnen Bestandtheilen er seine vorzüglichste Meisterschaft besitzt.

Nur derjenige, dem die Natur bei seiner Geburt außerordentliche Anlagen und Fähigkeiten geschenkt, den sie mit sicherm Geschmacke für das Erhabene und Große ausgerüstet, und in dessen Brust sie gleichsam das Bild überirdischer, geistiger Schönheit gesenkt hat; nur derjenige ferner, der über die niedrigen Reize wollüstiger Schönheit und die Lockungen des Eigennutzes gleich weit erhaben, nur von der edelsten Begeisterung für Tugend und wahres Verdienst beseelt ist; der mit all diesem Uebung und Fleiß verbindet, sein Auge mehr auf die Erreichung der Vollkommenheit der Natur und die Größe der Kunst, als auf seine schon erreichte Geschicklichkeit richtet; der endlich seinen Verstand und seine Einbildungskraft mit Studium gediegener, geistvoller Schriften aller Art bereichert und erhöht, — wird eines wirklichen Künstlers fähig sich erweisen.

Anfänge in der Landschaftmalerei.

Diese liebliche Kunst, die ihrer leichteren Erlangung halber, wie durch ihr eigenthümliches Wesen, den Beschauer in die freie Natur hinauszuführen, vorübergehende Naturerscheinungen fest und jeden Augenblick anschaulich zu machen, sehr anziehend ist; ferner: mit wenigen gelungenen Strichen für immer das Andenken geliebter Gegenden und Aufenthaltsorte sichert, wird von

den meisten Naturfreunden aus den übrigen Kunstzweigen zur Erlernung gewählt.

Immer ist es gut, daß man in früher Jugend anfange, und Aeltern sowie Lehrer sollen recht Acht haben auf die ersten Kundgebungen des Vorhandenseins des Talentes für das Zeichnen, aus dem für spätere Zeiten so viel Angenehmes erwachsen wird.

Kindern gebe man zeitweise Papier und Stift und lasse sie nach ihrer Weise kritzeln; sie versuchen allerlei, und nach und nach, meist durch zufälliges Gelingen, wird ihnen das Vermögen eigen, ihren Vorstellungen den Weg durch die Hand, zum Verständniß für Andre, zu zeigen.

Den so einfältigen Produkten kindischer, kindlicher Anschauungen versäume man nicht, neben Erklärung des Fehlenden das nothwendige Lob zu spenden, und, wenn es sein kann mit einigen Zusatzstrichen, auf Manches aufmerksam zu machen, was dem Kinde bis dahin noch nicht bekannt war, und sicher werden in der nächsten öftern Wiederholung desselben Gegenstandes (was bei Kindern immer vorkommt) die Zusätze oder Verbesserungen getreulich angegeben sein. Häuser, Bäume, Vögel und Blumen sind es vorzüglich, die zu den ersten Versuchen ihre Form leihen müssen; hat das Kind ein Haus gezeichnet, so gewöhne man es, alle Theile, das Dach, Fenster und Thüren, mit einem r e i n e n Strich anzugeben, man zeige ihm ferner die Bestandtheile der nächstliegenden Gebäude, die Anbauten für Oekonomie, ein Taubenhaus, eine Hundshütte mit dem Thiere rc., und vermehre dadurch die Schärfe seiner Aufmerksamkeit auf die umher sich befindenden Gegenstände; zugleich auch das Bedürfniß für vollständigere Zeichnung; alles neu Hinzugekommene ist dem Kinde Gewinn, Ursache

oftmaliger Wiederholung und sich immer vermehrender Unterhaltung.

Sobald nur immer möglich, wenn sich einiges Nachahmungsvermögen nach einem gegebenen Naturgegenstande offenbart, lasse man die Jugend Natur-Gegenstände zeichnen (nicht nach gezeichneten oder gedruckten Mustern) und stelle ihr diese in solcher Weise vor die Augen, daß ihre Bestandtheile sich nicht verkürzen, sondern alle vom Haupttheile in die Luft, oder den Hintergrund abstehen. Z. B. einen Hammer, eine Flasche, Kehrbesen, eine Papierscheere 2c. stelle man der Länge nach auf, so daß sie, wenn der Schatten von ihnen auf die Wand fiele, sich genau als das ausdrücken, was sie vorstellen; ungefähr so wie Anfänger das Profil eines Gesichtes leichter nachzeichnen oder auffassen, als eines von vorne oder ³/₄ Profil. Die größte Abwechslung der zu zeichnenden Gegenstände ist eine Hauptbedingung zur Beständigkeit des Eifers. Bis zum 8. Jahre gestatte man den Kindern Freiheiten jeder Art in diesen Vergnügungen, man gebe ihnen Muschelfarben zum coloriren, Bilderbogen zum theilweisen abzeichnen, erkläre ihnen das darauf Vorgestellte mit Liebe und Lebhaftigkeit, dadurch gewinnen sie dauernderes Interesse für ihre Beschäftigung, und verschone sie mit heftweiser Anordnung ihres Fleißes.

Dagegen was nur einigermaßen gerathen ist, lasse man sich zum Geschenke machen, und leite auch die Besuchenden an, dieses zu thun, und scheinbaren (zum Theil oft auch wirklichen) Werth darauf zu legen, indem man ihnen zeitweise durch Vorzeigen ihrer aufbewahrten Arbeiten die Lust vermehrt fortzufahren, und sie aufmuntert, die Erstlinge mit späteren, besseren Zeichnungen auszutauschen; überhaupt hebe man das ganze Sammelsurium ihres Fleißes auf,

und lasse ihnen erst später die Durchsicht desselben manchmal zu.

Zeigt sich, natürlich eingetretenermaßen, Sinn für Ordnung, die Erscheinung, welche gewöhnlich mit dem wissenschaftlichen Unterricht sich einstellt, dann ist es Zeit sie mit Heften und Zeichenbüchern zu versehen; darein nun kommen theilweise Wiederholungen schon früher gezeichneter Geräthschaften aus dem Hausbedarf, denen man eine Reihenfolge von mathematischen Körpern, 4seitigen (Tetraedra), Dreiecken, Kegeln, Vierecken, Sechs- und Achtecken ꝛc. vorausgehen lassen kann, um ihr Auge an Ebenmaaß (Symmetrie) oder Proportion zu gewöhnen; doch ist es von Bedeutung, die Körper ꝛc. auf weißes Papier aufzustellen, weil durch die Widerscheine (Reflexe) die Rundung gehoben wird, und die Abtheilungen in den Schatten deutlicher erscheinen. Bei schönem Wetter führe man die jungen Schüler ins Freie, lasse sie Gegenstände einfachster Art nach der Natur zu zeichnen, versuchen. Entferntere Gegenstände, die dem jugendlichen Auge einfacher erscheinen, und leichter aufzufassen sind, sollen den Anfang machen. Z. B. ein Bildstock im Freien mit einer Betbank, ein Baum, eine Kirche mit dem Thurme, Berge ꝛc., diese hierauf von mehreren Seiten, soweit dieß die nicht zu große Entfernung vom Wohnsitze gestattet; allein von sehr großer Wichtigkeit ist diese Abwechslung, weil alle Gegenstände der landschaftlichen Natur von andern Seiten auch oft ganz verschiedenen Ausdruck gewähren, und sich der Vorrath der Musterauswahl bedeutend dadurch vermehrt.

Auch dabei empfehle man ihnen möglichst die Schönheit der Formen, der Einzelheiten und den Zweck des aufzunehmenden Gegenstandes, wodurch sie mehr Liebe und anhaltenden Fleiß behalten, und daß wo möglich nichts ausgelassen oder

anzugeben vergessen werde, was (voraussichtlich) dem jugendlichen Auge wahrnehmbar ist. Gleiche reine Striche, mit dem Gummi elasticum nicht durch vieles Reiben das Papier verschmutzen! recht getreuer, wenn noch so kindlicher unbeholfener Vortrag und Auffassung werden dessenohngeachtet der fleißigen Jugend recht viele Freude machen. Am Meisten überwache man die talentvollen Eilfertigen, die oft schon am Ende sind, wenn die gefühlvolleren, bedächtigen Schüler anfangen; erstere zwinge man durch die freundlichste Anmunterung zu langsamerer, genauerer Arbeit, und verderbe sie nicht durch unbedachtes Lob, indem man zugleich den letzteren ein kränkendes Gefühl dadurch beibringt, die oft einige Jahre später durch Gemüth und Zartsinn mehr leisten, als die schnell Fertigen.

Wenn es mehrere Schüler sind, so gebe man, wo möglich, jedem einen andren Vorwurf (Sujet), damit Alle etwas Eigenes für sich haben, und die gegenseitigen Vergleichungen der Auffassung desselben Gegenstandes nicht Grund zu Wortstreit oder Entmuthigung geben. Der Jugend fehlt vermöge ihrer Zartheit der plastische Sinn; sie sieht mehr auf äußere Abscheidung, Zahl der sich wiederholenden Einzelheiten als: wieviel Fenster, Bäume 2c. und was für Farbe, weßhalb man sie in dieser Weise mehrere Jahre lang fortarbeiten läßt, und blos auf immer mehrere Genauigkeit hinzuwirken sucht, welche Zeichnungen schon, wenn sie einmal Verhältniß haben, auch für spätere Zeit dann werthvoll sind. Besonders auf die sich mehrfach oder öfter wiederholenden Theile eines Hauses, eines Wagens, der Zinnen, Schornsteine, richtige Zusammenstellung des Gebälkes, das zwischen den Mauern hervorsieht, die Zahl der Treppensteine 2c. lenke man das Augenmerk der Schüler, daß sie sich frühe daran gewöhnen allen Einzeltheilen gleiche Liebe der

Behandlung angedeihen zu lassen. In demselben Sinne lasse man auch jede angefangene Naturzeichnung ganz fertig machen, daß die Schüler nichts unvollendet in ihrer Sammlung oder Heften dulden können. Die eigenthümliche Kinderweise, gewisse Dinge mit der ihnen eigenthümlichen Sprache widerzugeben, verbessere oder verlange man nicht, daß sie geändert werde, z. B. die Wälder wie Fisch-Schuppen, die Gräser wie Borsten oder Kämme ꝛc. zu zeichnen, das giebt sich nur mit den Jahren, und nur langsam vereinige man damit die Kenntniß oder Hinweisung auf mehrere Veränderung innerer Formen der Natur. Gewöhnlich erlangen sie Letztere dann, wenn sie die einzelnen Bestandtheile größerer Parthien in der Nähe gezeichnet und kennen gelernt haben, dann tritt alsbald der Vorsatz ein, (wie sie sich ausdrücken) „es einmal recht schön zu machen", und alle erworbenen Specialkenntnisse in einer Zeichnung, wo diese schicklich sind, anzubringen. So schreitet im Verlauf von mehreren Jahren die Uebung der Hand mit der Entwickelung des Verstandes in gleichem Schritte vorwärts, und der Eifer, der mit dem Gelingen wächst, treibt zu immer neuem Fleiße. Die vielen Dinge, die dem Erwachsenen gewohnt sind, und der Jugend täglich als ganz neue Erscheinungen vorkommen, spannen die Empfänglichkeit fortwährend in hohem Grade, und man ist oft überrascht durch die plötzliche Erscheinung von Erkenntnissen verschiedener Naturgegenstände oder Eigenschaften, die man ihnen nicht zugetraut hätte. Dadurch wird der Unterricht am meisten gefördert, und Lehrer sollen darauf bedacht sein, den eigenen Wahrnahmen der Jugend die nützlichste Anwendungs-Erklärung beizufügen, damit dieselben als Wissenschaft in sicherem Besitz bleiben.

Auf reine Striche, und daß selbst der kleinste Gegenstand

in Breite und Länge mit feinen Umrissen umzogen oder eingefaßt werde, darauf sehe man sehr genau; z. B. einen Zaun von unregelmäßigen Stöcken, von denen einige von dunkler, einige von heller Farbe sind; da dulde man nicht die Bezeichnung der dunklen Stäbe durch einen breiten dunklen Strich, sondern halte die Anfänger an, denselben Stab ebenso wie die hellen mit zwei, die Dicke des Stockes bezeichnenden, dünneren Strichen anzugeben; es führt solche Weise (französische) bald zu Bequemlichkeit und schadet dem feinen Gefühl für die Form. Erst später, im 12—14. Jahre, wenn das Verlangen nach plastischem Ausdruck, das mit der Annäherung der Pubertät sich einstellt, zu groß ist, gestatte man die Contouren oder Umrisse auf der Schattenseite in stärkeren Strichen anzugeben. Dagegen muntre man auf, mehr und mehr jedes Aestchen, jede kleinste Parthie an Bäumen, Häusern, Felsen förmlich auf dem Papiere der Zahl nach, soviel dieses möglich ist, aufzuzeichnen, daß der jugendliche Geist elastisch, und nicht für Lieblings- oder bequeme Arbeit oder Theile der Natur klebrig werde; ja bei näher stehenden Gegenständen: Häusern, Bäumen rc. lasse man sie mit Ziegeln das Dach, und mit kleinen charakteristischen Haken- oder Rundstrichen das Laub der Aeste ganz ausfüllen; wenn auch die Zeichnungen keinen künstlerischen Effekt machen, desto mehr wird die Geduld und das Eindringen in alle Mannigfaltigkeiten der kleinsten Formationen vervollkommnet; und die Ueberzeugung, daß selbst in den kleinsten Bestandtheilen der Naturgegenstände anziehende Verschiedenheit sei, läßt spätere künstlerische Werke den Werth derselben nie entbehren.

Um die Unterbrechung der Zeichnung im Freien während des Winters nicht zu fühlbar zu machen, sucht man sich Vorbilder guter Meister, vorzüglich radirte Blätter (da Hand-

zeichnungen selten sind), in denen kein Strich ohne Bedeutung und Werth zum Ausdrucke des Ganzen ist, und die, der besten Zeit früherer Kunstblüthe entstammend, keinen Zug moderner Oberflächlichkeit enthalten. Es giebt deren ungemein viele, darunter die Sammlungen von Everdingen, J. Both, Waterloo, Swanefeld ꝛc. vorzüglich, die der Anfänger mit der Feder ausführen lernt, und sich diese nützlichste aller Manieren, die Federzeichnung, zu eigen macht, die keine Selbsttäuschung zuläßt, wie die Stift- und Kreidezeichnungen. Ist der Anfänger eingedrungen in den ewigen, keinem Zeitgeschmacke unterworfenen Geist der Alten, so hat er auch den Schlüssel zu jedem Naturräthsel gefunden, und steht an der Stufe durch freie, eigene Selbstbildung seinem individuellen Wesen und Gefühle nach Maaßgabe seiner Begeisterung jeden ersehnten Ausdruck zu geben. Auf sogenannte Vorlageblätter, deren manche gute Sammlungen existiren, wie die Landschaftschule von Wagenbauer, Calame ꝛc., ist gleichwohl weniger Werth zu legen, und sind solche nur in Ermangelung classischer Radirungen zu Rathe zu ziehen. Kunstfreunde und Sammler sind größtentheils bereit, wenn sie ihre Blätter beim Copiren in Glas und Rahmen vor Schutz und Flecken bewahrt wissen, gegen billige Vergütung angehende Talente zu unterstützen.

Die verschiedenen Arten von Landschaften.

1) Historische oder heroische Landschaften sind solche, die durch die Zusammenstellung großartiger Formen und mächtige Lichtvertheilung einen erhabenen, oftmals wahr-

haft verklärenden Eindruck hervorbringen; deren Grundgedanke durch des Künstlers Geist und tiefere wissenschaftliche oder dichterische Bildung und wirkliche Kunst-Weihe schon beim Beginne des Kunstwerks bestimmt war, und durch tiefes Gefühl, innige Verehrung und Studium der Natur erreicht ist. Zum Zwecke höherer Anschauung, und zugleich um den ganzen Reichthum seiner Phantasie und Naturformenkenntniß entfalten zu können, wählt dieser gebildetste Theil der Landschaftmaler einen höheren Standpunkt (Horizont), gleichsam sich nach Helden-Art ein höheres, weiteres Ziel vorsteckend, um selbes im Angesichte des entzückten Beschauers desto rührender, ergreifender zu erreichen; je unerwarteter und edler die Entwickelung des Gedankens in dem Kunstwerke erfolgt, je ästhetischer und reiner in Mitteln und Wegen die Höhe begeistrungsvoller, gesunder Phantasie erreicht wurde, desto befriedigender und unvergeßlicher ist der Eindruck, den ein solches Kunstwerk hervorbringt. Nächst den Formen, wirken in dieser Art von Landschaften die Verschwindungen der Farben nach der Ferne hin sehr erhebend, die auf der Erde lagernde durchleuchtete Luftschichte verschleiert die Gegenstände der Natur mehr und mehr, je weiter sie dem Auge entweichen; ein sanftes Violett oder Blau, in den Schattentheilen sichtbarer, benimmt allen Erdtheilen ihre specifische Schwere, und ihr irdisches Wesen verlassend, scheinen sie mit dem Himmel sich zu vermählen. Vollkommene Analogie der Hoffnungen, verklärt durch die Lichtblicke der Phantasie, oder der Vergangenheit, gemildert durch die nach und nach schwächere Reproductivität des Gedächtnisses nach dem Maaße der vergangenen Zeit und dem leisesten Schwinden in Vergessenheit. Die Mittel und Wege zur Schönheit der historischen Landschaft sind also dem Künstler bewußt, und nicht von der Zufälligkeit aufgefun-

dener interessanter Conjecturen abhängig, wie das in den Landschaften geringeren Grades vorkommt, höchstens sind sie ihrem Ursprunge nach von dem einfachsten Motive hervorgerufen, und auf dieser Grundlage ausgebildet. Selten finden sich die erforderlichen Theile einer solchen classischen Landschaft so vollkommen auf einer Stelle in der Natur vereint, daß eine Studie darnach zugleich auch allen Anforderungen des schöpferischen Geistes entspräche.

Der Entstehungsgrund aller idealen, demnach auch dieser Gattung von Kunstwerken, ruht in der durch Bildung des Geistes errungenen Gesittung, die, über gewöhnlichen Geschmack erhaben, allem Schönen die ganze Ausladung seiner Bedeutung zu geben bemüht ist, wodurch nicht nur einzelne Theile der zu einem solchen Gemälde bestimmten Naturstudien, nach der Ansicht und Meisterschaft des Künstlers, Veränderungen unterworfen, sondern oftmals auch gänzlich, ungewünschte Unterbrechung verursachend, weggelassen oder andre dafür eingesetzt werden.

Daß hiezu vorzügliche und reichhaltige Kenntnisse der Natur gehören, und ohne diese in vollem Maaße, unbedeutende Erfolge erzielt werden, bedarf wohl keiner Erklärung. Ideale Gemälde sind die unmittelbaren Ausflüsse großer, edler Seelen; bloße Nachahmung eines Styls wird immer kalt lassen, und hinter jenen Landschaften stehen, die die absichtslose Natur sich zum Vorbild genommen. Der gebildete Geist durch Studium der Geschichte, der Kenntniß fremder Länder und Völker in ihren Sitten und Traditionen zu größerer Anschauung des Schöpfungs- und Lebens-Zweckes gelangt, durchdrungen und erhoben von Erkenntnissen dieser Art, ist nach und nach außer Stande, in der Anschauung oder Nachahmung zufälliger, gleichwohl aus anziehenden Einzelheiten bestehender Naturschönheiten vollkom-

mene Befriedigung zu finden; die früheren Reize jugendlicher Eindrücke entgehen ihm zwar nicht, allein sie reichen nicht mehr hin, das nun weitaussehende, bestimmte höhere Zwecke erstrebende Auge zu befriedigen. Wohl dem Künstler dann, dem mit dem Streben nach großartigen Zügen und Bedeutung seiner Gemälde der kindliche Sinn und Freude für einzelne, ja für die geringsten Kleinigkeiten nicht vertrocknet, und diese die Bestandtheile seiner, wenn noch so weit angelegten Plane, sind. Der gewöhnliche Geschmack der Welt giebt nur jenen Kunstwerken den Vorzug, die, wie die Natur gerade hin dem Auge erscheint, auch die Abbildung liefern; dagegen wie der hochgebildete Mensch nur auf seine gleichartige Gesellschaft angewiesen ist, wo man die reichhaltigen Schätze seiner geistigen Kraft zu würdigen versteht und bereit ist: ebenso finden auch Gemälde höherer Art bei gebildeteren Ständen und Kunstfreunden den Lohn ihres Strebens. Irriger Weise, aber oftmals entstehen derartige Kunstwerke aus übertriebenem Ehrgeize, innerer Ungenügsamkeit mit der herrlichsten äußeren Natur, und bloßem Nachhängen subjectiver, traumartiger Phantasien, die sich mit dem besten Willen weder in einzelnen Theilen, noch im Ganzen mit Naturwahrheit und Wirklichkeit vereinbaren lassen. Bilder dieser Art entstehen, aber nicht in vortheilhaftem Sinne und Grade, auch aus Lektüre von Büchern, in denen Handlungen und Ereignisse auf eine wunderliche, unnatürliche Weise zusammengestellt sind, deren geistige Reception und künstlerische Wiedergabe unverdauliche Abspiegelungen eines verrückten Inneren sind.

Festes Anhalten an die Natur ist das einzige Mittel, welches Schutz vor Abwegen giebt, vor denen der geistreichste Anfänger nicht sicher ist, ja letzterer desto mehr fehlen kann, da er mehr wagt.

Es ist allerdings bald der Drang bei talentvolleren Kunstjüngern da, einen freien, vollkommenen Ausdruck hervorzubringen, somit, was daraus entspringt, seine individuelle Bedeutung geltend zu machen und eben dadurch sich Anerkennung der Selbstkraft unter ausgezeichneten Geistern zu verschaffen; aber das geht nach dem längsten Theil der Anfängerschaft erst durch die Stütze und absolut genaue Nachahmung der Natur. Geschieht dieß nicht, so kann der junge geistvolle und geniale Landschafter wohl seiner Zeit interessante Motive hervorzubringen im Stande sein, allein weil ihnen die Beweiskraft der Existenz, d. h. die Grundlage aller Bestandtheile auf Natur fehlt, bleiben solche Werke dennoch untergeordnet und größtentheils wieder nur wenigen dem Innern nach gleichgestalteten Beschauern anziehend, und das gesunde Auge wendet sich bald, den Mangel an Harmonie ungerne missend, ab.

Allezeit müssen oder sollten alle zur Nachahmung gewählten Erscheinungen der Natur den Weg von dem Auge zur Hand durch das Herz nehmen, denn die menschliche Brust ist die geheimnißvolle Werkstätte, wo die übermächtigen Eindrücke der Natur und ihre unnachahmliche Farbenpracht gemildert werden, und, von ehrfurchtvollem Gefühle getragen, nur bebend als Lichtblicke von diesem tiefen Hintergrunde innigster Auffassung hervorströmen.

Auf diesem Wege inniger Erkenntniß der Macht der Schöpfung, gesellt sich auch jene Liebe hinzu, welche Muth und Ausdauer zu allen Kämpfen meisterschaftlicher Ausführung verleiht. Selbst bei den größten Unternehmungen, bei der geläutertsten Bildung des Geistes und Geschmackes, gebe man dem eigenen Sinne, in Weglassung vieler verständlichmachender Naturkleinigkeiten in Form oder Farbe, nicht nach; entziehe

ferner nicht den Massen der Landschaft die so nöthige Durchbildung der Einzelformen, um sie nur großartig zu lassen, und gewöhne sich keine sogenannte stylisirte Farbe, einen Canon, der alsdann in allen Gemälden des Meisters wiederkehrt, an, scheinbar um seine sublime Kunsthöhe zu manifestiren, eigentlich aber, um alle Gedanken ohne Mühe und die nöthige Eigenthümlichkeit methodisch ausführen zu können.

Die Kenntniß der Perspektivlehre ist wie in allen, vorzüglich in Gemälden dieser Art nothwendig, da jeder Verstoß gegen dieselbe den Zusammenhang des Ganzen stört und die Wahrscheinlichkeit des geistreichsten Compendium's in Zweifel zieht. Nach Sandrart, welcher in Rom mit dem holdseligen Claude de Lorraine unter einem Dache wohnte, war das Studium der Perspektive Ursache, daß derselbe durch die beiläufigen Beispiele zur Erläuterung dieser Hülfswissenschaft, als der Horizont des Meeres, die dahin sanftschwindenden Linien der Tempel rc., noch im 33. Jahre sich entschloß Landschaftmaler zu werden, und eine Höhe erreichte, die bisher nicht eingeholt worden ist, und wahrscheinlich noch lange nicht werden wird. Dieser größte aller Landschaftmaler kannte lange Zeit nicht die Bequemlichkeiten, deren sich die Maler beim Studienmalen nach der Natur bedienen, und begab sich mehrere Jahre lang ohne allen Apparat bei früheſtem Morgen ins Freie, um die Feier und den Glanz der aufgehenden Sonne aufzufassen, und sie aus dem Gedächtnisse auf die Leinewand überzutragen; später mischte er im Freien die Farben, bis er endlich nach Art Andrer es unternahm, die ganze Studie sogleich nach der Natur aufzunehmen. Diese Unkenntniß der technischen Vortheile wurde ihm gleichwohl vom größten Nutzen, weil dadurch gerade seine Auffassungskraft erstarkte, er zugleich kennen lernte, welche Vorzüge ein Produkt

der empfundensten Erinnerung, welche aber auch eine genaue Studie nach der Natur habe, und wie beide vereint, gedeihlich seien. Nur darin ist das Unnachahmliche jedes vorzüglichen, eigenthümlichen Kunstwerkes zu suchen, daß es erst durch die geheimen Gänge der Seele gewiegt und abgerundet worden ist.

Obgleich Claude's Bilder in eben beschriebener Landschaftgattung die vorzüglichsten Muster sind, so blieben sie unerreicht, hauptsächlich deßhalb, weil den meisten späteren Künstlern jener gottselige, heilige Frieden, so wie die zarteste Empfindung für die Natur fehlten, die diesen Meister bei seiner Kunst leiteten und die Grundlage bildeten; — und dem Schöpfer gleich, erhob er die unbedeutendste Stelle seiner Werke zum Denkmal seines Fleißes und seiner Liebe.

Viele späteren Künstler danken seinen Gemälden, sowie seinen hinterlassenen Skizzen (liber veritatis, Sammlung des Herzogs v. Devonshire London 1819.) die Ausbildung ihres Geistes und Geschmackes, vorzüglich haben sich in dieser Gattung hervorgethan von den Aelteren, Gaspard Poussin, dessen Schüler Millet, der geniale Salvator Rosa, Titian, unter den Neueren Carl Rottmann, Alb. Zimmermann und Fohr in München, Marco in Wien, Lessing in Düsseldorf ꝛc.

2) Natur-Landschaften sind solche, bei denen keine gegebene Idee oder Composition zu Grunde liegt, die jedoch gleichwohl eines geistigen Zusammenhanges der Theile nicht entbehren dürfen, und oftmals bedeutende poetische Wirkung hervorbringen. Hauptsächlich zu überraschend wahrer Darstellung der Natur, wie sie dem gesunden Auge erscheint, bestimmt, in Abwechslung der Farben und Formen, und eigenthümlichster Charakteristik der Bestandtheile der Natur, Lüfte, Berge,

Bäume, des Wassers ꝛc. wirkt diese Art Gemälde mehr ergötzend als begeisternd; es sind frische piquante Parthien nach der Natur, oder aus der Studien- und Skizzensammlung des eifrigen talentvollen Künstlers.

Diese Art die Natur nachzuahmen ist die im gewöhnlichen Begriffe verstandene Landschaftmalerei, und man erwirbt sich Tüchtigkeit in diesem lieblichen Fache anfänglich durch vieles Zeichnen, von dem man später zum Malen nach der Natur, möglichst sogleich mit Oelfarben, übergeht. Durch vieles Zeichnen macht sich der Lernbegierige nicht blos vertraut mit dem allgemeinen Ausdrucke der Gegenstände der freien Natur, sondern er erforscht mit wachsendem Eifer die dem gewöhnlichen Auge nie erklärten seltsamen Abwechslungen der Farben und Formen, und zugleich den nicht zu erschöpfenden Humor der im innigsten Zusammenhange stehenden Einzelheiten, wodurch das Vergnügen und der Eifer zum Studium fortwährend zunimmt.

Man zeichne also recht viel nach der Natur im Freien, anfänglich einzelne Gegenstände, dann ganze Parthien und Gegenden; bald wird sich die Wahrnehmung herausstellen, daß schöne Parthien in der Abbildung noch anziehender sind, ja es gereicht zum eigenthümlichen Vergnügen, daß der Zeichner meistens erst in Abbildungen das Auffallende und den seltsamen Connex der Formen, selbst der ihm schon seit seiner frühesten Jugend bekannten Umgebungen erkennt. Anfänglich wähle man einfache Sachen, z. B. einen Betstock, eine Feldkapelle, ein altes Bauernhaus mit ganz weniger Umgebung; einen dünnbelaubten alten Baum, auf freiem Felde stehende Baumgruppen, große Weg- oder Wasserpflanzen mit Steinen ꝛc., am allerletzten aber ganze Parthien der Natur, wo einzelne Sachen sich oft wiederholen, als: Dörfer, Wälder ꝛc. und Fernen, letztere ihrer Un-

deutlichkeit halber. Alles mache man, besonders im Anfang, bei Sonnenschein, weil durch die Abtheilung in Luft und Schatten die Gegenstände nicht nur mehr Leben (relief) erhalten, sondern dem Auge des Anfängers erst deutlich und nachahmbar werden. Später schreite man zur Aufnahme der Baum-Arten in der Ferne und Nähe, hinter und vor der Sonne, ebenso beschienener auf dunklem Waldesgrunde. Zur Erlangung des Verstandes und gründlicher Kenntniß der Bäume wird der Herbst und der Frühling gewählt, wo dieselben nicht mehr viel oder noch gar kein Laub haben, demnach man den Zusammenhang der Aeste mit dem Stamme, und die Grundlage der belaubten Parthien studiren kann; eine Geduldübung, die bald überwunden ist, und sich reichlich lohnt, indem man dadurch jede noch so üppige, dichte Baumparthie verständig behandeln lernt. Bei Bäumen ist es vergleichweise dasselbe Verhältniß wie bei der Zeichnung von Menschen und Thieren, die ohne gründliche Kenntniß der Knochen (Osteologie) niemals richtig und schön nachgebildet werden können, und in Ermangelung letzterr Kenntniß blos Fleischklötze, im ersteren Falle ohne Studium der Baumgerippe blos grüne Perücken um einen gemeinsamen Stock gruppirt, zum Vorschein kommen.

Alte Bäume sind für Anfänger lehrreich und dankbar zum Nachzeichnen, weil diese die meiste Abwechslung gewähren durch derbe und verständliche Formen im Umriß und innerhalb desselben, in theilweise abgehauenen, von Rinde abgelösten Aesten, mit Moos bewachsen oder ausgefaulten Löchern im Stamme, die alle zur Kraft und zur Lebhaftigkeit der Zeichnung ungemein viel beitragen, ebenso auch, außer manchen nicht darin aufzuzählenden kleineren malerischen Schönheiten, von denen sich der Zeichner fortwährend angezogen fühlen wird, vom Boden

durch Zeit und Regenströme ausgespülte Wurzeln, die theilweise von Rasenflecken verdeckt werden.

Dieser vielfachen Abwechslung halber, die nicht mühsam, sondern ungemein lohnend in der Abbildung ausfällt, findet man in guten Bildern kleine Brücken, mit bemoosten Steinen, ärmlichen Hütten, ländlichen Backöfen ꝛc. in den Vordergrund gestellt, weil sie die größte Mannichfaltigkeit und Reichthum der inneren Formen und Farben bieten, sich am deutlichsten erklären, nach dem Natur-Gesetze: daß die dem Raume nach den Sinnen des Beschauers am nächsten stehenden Gegenstände am vernehmbarsten sind, und befriedigend wirken, während für Mittelgründe und nach der Ferne zu mehr Einfachheit stattfindet. Aus dieser Ursache drängt man auch die Ansicht massiger, aus gleichmäßig sich wiederholenden Einzelheiten bestehender Naturbestandtheile nach dem Mittelgrunde zurück, wodurch diese kleiner erscheinen, und die Ausfüllung derselben weniger einförmig erscheint; es ist dieß um so mehr zu beachten, als die naturgemäße öftere Abwechslung ein Hauptgrund alles Interesses an einem landschaftlichen Gemälde ist.

Daher vollende man die für die Vordergründe bestimmten Studien auf das Fleißigste, und vergesse nicht, daß solche Zeichnungen zu Hause an der Staffelei **die Natur vertreten müssen**, Mittelgründe und Fernen lassen sich mehr durch gelungene Farbe vorstellen.

Vom 14. bis zum 20. Jahre ist die Bildungsfähigkeit der Jugend im besten Zuge, das Studium in der freien Natur, nach dem kurz vorhergegangenen Aufenthalte in Kinder- und Schulzimmern, ist ihr ein Hochgewinn, und mit vollen Zügen, erfüllt mit den schönsten, dem unschuldvollsten Gemüthe, entspringenden Hoffnungen saugt sie die herrlichen Eindrücke der

Natur ein. Da ist Reinheit und Einfalt der Auffassung, jene Tugend, die oft gewandte Künstler in ihren späten Jahren als verloren betrauern, und vielmal sich der frühesten Studien nach der Natur mit mehr Erfolg bedienen, als späterer mit kunstgewandter Hand gefertigter. Es sind leider Ueberkommnisse von den französischen Künstlern, die hingeworfenen Skizzen, die mit wenigen Strichen den äußeren Charakter der Gegenstände oft frappant nachahmen, daß der redliche Deutsche seiner Schwerfälligkeit halber erröthen möchte; allein der Eindruck ist von kurzer Dauer, und solche Zeichnungen sind einer weiteren Vervollkommnung nicht fähig, weil nach dem verschwundenen Charakter der Eile, die charakteristischen Uebertreibungen nur als Fehler sich zeigen werden. Darum ist es sehr gefehlt, den jungen Künstler in seiner Liebe durch Tadel der Aengstlichkeit und des Mangels an Ausdruck zu schwächen, noch mehr ihm fremde, das Auge täuschende Manieren zu empfehlen, in deren Nachahmung seine bislang noch verschleierte Individualität aufgehen müßte, um am Ende Blei für Gold einzutauschen.

Im Gegentheile bestrebe sich der talentvolle Landschaftzeichner, von allen Theilen der Erscheinungen der freien Natur einige sehr, ja bis auf das Aeußerste ausgeführte Zeichnungen von ziemlicher Größe sich zu verschaffen, um, diese später und zu aller Zeit an der Staffelei angeheftet, bei Vorkommniß solcher Gegenstände in einem Gemälde darnach arbeiten zu können; z. B. eine oder ein paar hübsche Eichen, Buchen, Fichten &c., woran kein Zweiglein weggelassen ist, Felsen wo kein Sprung und keine Zacke, Häuser wo kein sichtbarer Stein oder Mauerabfall fehlt, ja sogar Lüfte und Wolken gezeichnet in möglichster Ausführung. Es ist anfänglich schwer, solche detaillirte Zeichnungen zu fertigen; allein bald erkennt man den Werth der zu

Hause befindlichen Studien und fühlt zugleich, daß das Wesen des aufgenommenen Objektes mehr das Gedächtniß durchdrungen habe, als viele andre leichter hingeworfene Zeichnungen; und nur diese Art, die Natur nachzubilden, verdient den Namen „Studium". Ist man im Besitze von Studien solcher Vollendung, dann erhalten erst die Skizzenbücher und die auf Durchreisen und Erholungsgängen schnell aufgenommenen schönen Motive und Parthien Werth, weil sich der Zeichner in den Stand gesetzt sieht, daraus etwas Vollendetes zu machen. Es findet sich nur zu oft, daß junge Künstler aus Mangel an tüchtiger Anleitung blos ihre Skizzenbücher anfüllen, indem sie glauben, das reiche hin, ein gediegenes Kunstwerk hervorzubringen; und da die Vorzeigung derselben in Gesellschaft bei einiger Auffassung und geschmackvollem Vortrage in Licht- und Schattenparthien ihnen den Ruf eines Talentes erwirkt, sie sich des ernsteren Studirens gerne entschlagen, wodurch nur Oberflächlichkeit erzielt wird, manches begonnene Gemälde später halbvollendet in die Zimmerecke verschwindet, und oftmals Jahre nutzlos dahin eilen, die bei den besten neuen Vorsätzen Lücken des Selbstvorwurfes im Gemüthe hinterlassen.

Zur Fertigung gründlicher Zeichnungen ist es Hauptbedingung, die nöthige Zeit dazu aufzuwenden, welche der Umfang oder die Reichhaltigkeit der aufzunehmenden Parthien oder Gegenden bestimmt.

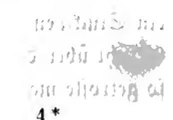
Findet man, daß irgend eine Landschaft in der Natur zu einer gewissen Tageszeit schöner beleuchtet ist, so gehe man mit seinem Material ausgerüstet mehrere Tage, ja Wochen lang bei gleichem Wetter dahin, bis alle Einzelheiten so genau als möglich nachgeahmt und zum späteren Gebrauche auf dem Papiere versichert sind. Es ist in der That unmöglich und dem glück-

lichsten Gedächtnisse zu viel zugemuthet, die aus Bequemlichkeit in einer Zeichnung weggelassenen oder nur skizzenhaft angegebenen Stoffe oder Formationen nach einem viertel oder halben Jahre mit Genauigkeit ausführen zu wollen; selbst der geübteste Naturzeichner wird gestehen, daß ein einzelner Grasbusch nach der Natur einen von ihm aus der Phantasie entworfenen an überraschender Wirklichkeitstäuschung weit übertreffe; um wie viel weniger würde es ohne dieses eine ganze Landschaft sein? — Hier werden sich die vorempfohlenen Detail- oder Einzelstudien von unberechenbarem Nutzen erweisen, aus deren Nähe uns die lebfrische Natur in ihrer tausendfachen Veränderung entgegenweht; denn der thätigste Geist, gewohnt, immer Neues zu versuchen, ermüdet an der Vorbringung großer Massen aus einem Stoffe; und würden gegen die, mit erster Elastizität des Gedächtnisses geistreich ausgearbeiteten Stückchen einer Parthie, die übrigen nur ausdruckslos und stiefväterlich ausgeführt erscheinen.

Es ließe sich erwiedern, daß die zu sehr erstrebte Genauigkeit der Zeichnungen nach der Natur entweder nicht erreichbar sei, oder zu kleinlich überfüllt erscheinen müsse; dagegen wird aber ausdrücklich erklärt, daß man nach der Natur nie genug vollenden könne und es weit gedeihlicher sei, zu Hause an seinem Bilde nach Ermessen die Naturstudien zu vereinfachen, als inhaltlose Skizzen zu einem gediegenen Kunstwerke erheben zu wollen. Jemehr ein fleißiger Zeichner die Natur zu erreichen bestrebt ist, desto unbefriedigter wird ihn seine Studie lassen, so lange er nämlich in der Nachahmung der Natur begriffen ist; erst in seinem Atelier angelangt und nachdem er die unerreichbare Schönheit kurze Zeit aus dem Auge hat, wird das künstlerische Leben seiner Studie in allen Zügen und Einzelhei-

ten sich erschließen, und er dankbar die neuerrungenen Erfolge den früheren anreihen, mit dem Vorsatze, mit neuer Lust und Freude auf diesem Wege fortzuschreiten.

Da in diesem Absatze nur von Zeichnungen gehandelt wird, ist auch schließlich nicht zu übersehen, daß Zeichnungen nach der Natur vermöge des Stiftes schärfer und genauer, als gemalte Studien, gefertiget werden können, indem gezeichnete Nachahmungen der Natur sich mehr zu jeder freien Uebersetzung in beliebige Stimmung und Effekt eignen, als gemalte Studien. Es wurde vorhin schon angeführt, daß der Landschaftzeichner mit Vorgrundstudien beginnen solle, daß er mit Aufnahmen des Mittelgrundes fortfahren und mit Fernen endigen möge. Es ist dieses ganz begreiflich, daß nur Gegenstände, die uns nahe liegen, sich in allen einzelnen Theilen dem Auge zur Nachahmung bestimmt entfalten, und es gehört schon genauere Kenntniß dazu, entferntere Gegenstände einer Landschaft aufzufassen, wie sie, vermöge der Schwächung der Sehstrahlen und der zwischen denselben und dem Auge des Zeichners schwebenden Luft- oder Dunstschichte als Masse sich unklarer zeigen, wie z. B. sehr entfernte Berge als Hügel, die tiefsten Klüfte als zarte Narben, Wälder wie sanfte Decken rc. dem Auge erscheinen. Auch für entfernte, in Duft gehüllte Theile der Natur gehört eine gewisse Deutlichkeit der Angabe, doch darf damit nicht mehr angegeben sein, als man sieht; man bemühe sich einer gewissen Festigkeit der Zeichnung, in den Hauptzügen die Ferne und ihre Einzelheiten anzugeben, damit wird viel erreicht werden.



Lüfte.

Von jeher, und mit Recht, wurde die Behandlung der Lüfte und Bäume in Landschaften als der Prüfstein eines tüchtigen Malers betrachtet.

Beide Theile haben das miteinander gemein, daß ihre Rundung und zarten einzelnen Parthien ohne Gewaltthätigkeit der Behandlung keine sichtbaren Umrisse vertragen, außerdem erstere durch ihre im Luftzuge beständige Verschiebung, und letztere wegen der sich oft wiederholenden Zusammensetzung des Laubes, daß selbe lebhaft und abwechselnd werden, viele Uebung erfordern.

Auch die Lüfte (Wolken) erlernt man durch fleißiges Zeichnen nach der Natur. Man wähle dazu die Monate April, Mai und Oktober, in welchen sich die Luftmassen wegen der geringeren Wärme nicht zerstückeln oder auflösen, und in großartigen, kräftig beleuchteten Formen von dunklen, blaugrauen, dichten Luftschichten getragen, gegen die Bläue des Zeniths sich aufthürmen. Man entwerfe, sobald sich schöne Wolken zeigen, die Hauptform mit dem Stifte; anfänglich am besten auf weißes Papier, um sich daran zu gewöhnen, alle und jedes Theilchen mit seinen Schatten und Reflexen zu zeichnen; hierauf zieht man die Linien der inneren Formationen und führt sie möglichst aus, so lange sich der Charakter der Wolke nicht zu sehr verändert.

Wohl gemerkt, man führe sie recht aus; wenn auch nur ein Stückchen fertig wird, und unausbleibliches unangenehmes Gefühl über die so schnell verwandelte verlorene Wolke eintritt, so getröste man sich dessen, daß die unerschöpfliche Natur im-

mer wieder neue, noch überraschendere Schönheiten hervorbringe.

Nach einer Viertelstunde schon kann man bei der Schnelligkeit der Veränderung der Wolken neue Motive aufnehmen, und verfahre so, wie vorhin bemerkt wurde, nur wähle man bei einer oder der andern Wolke das Licht oder den Schatten zum Gegenstand seines fleißigen, aufmerksamen Studiums. Nach und nach, ja ganz bald wird man einen Begriff der Gesetzmäßigkeit der Formationen, der Lichtwirkungen, der Rundungs- und Schlagschatten, ferner der flachliegenden Dunstschichten erhalten, und sich der Zauber und die anfängliche Verwirrung des Blickes in klares Verständniß und Geschicklichkeit des Nachbildens derselben verwandeln.

Die so erworbenen, wenn auch bruchstückweisen Zeichnungen müssen sorgfältig aufbewahrt werden, da sie später kostbare Dienste leisten.

Bei leichterem Gewölke, sowie bei allen Lüften ist es nothwendig, die höher oder tiefer gehenden Wolkenschichten zu unterscheiden, da hievon die Kraft und die Lebhaftigkeit der Farbe abhängt. Man betrachte im Sommer ein Gewitter, das eben heranzieht; als erste Herolde und Zeichen erblickt man kleine weiße Wölkchen, oft auch gleich schon die allzeit unmittelbar darauf folgende flache, großartige Wolkenschichte, deren oberes Ende ihrer Dünne halber durchsichtig und der Auflösung durch Sonnenwärme ausgesetzt ist. Die auf- und abgelösten Wolkentheile schweben theils hell, theils sich untereinander in Schatten versetzend, vor dieser grau und grauer emporsteigenden, nach und nach die Sonne verhüllenden Wand, in deren fernstem Theile bereits Blitze zucken, die immer näher und näher kommen, bis der die Gewitter begleitende Wind das dichte Gewebe

zerreißt, und die einzelnen Wolken sich in Regenströmen entladen.

Nur auf solche Art, in Beobachtung der energischen Entwickelung der Erscheinungen der Luftgebilde und ihrer Ursachen ist es möglich, künstlerische Auffassung derselben zu erlangen.

Erst in späterer Zeit, nach hinreichendem Besitze fleißiger gezeichneter Luftstudien, ist es nicht mehr von Nachtheil, dergleichen Aufnahmen zu malen oder auf farbige Papiere mit aufgesetzten weißen Lichtern oder mit Pastellstiften zu machen; finge man damit an, so schmeicheln sie zu sehr dem Auge und führen zu unfehlbarer Mittelmäßigkeit.

Dem eifrigsten Studium und fleißigen Versuchen zum Nachzeichnen werden ferner die Endungen der Gewölke, sowie die im klaren Morgen= und Abendäther in letzter Auflösung begriffenen Wölkchen empfohlen, denen meist ein wunderbarer Reiz eigen ist, besonders besäumt vom glänzenden Strahle der untergehenden Sonne.

Von besondrem Charakter sind auch die Wolken beim Mondschein, meistens flach scheinend, weil die Schwäche des Mondlichtes sie nur am Rande beleuchtet.

Da die Wirkungen der Sonne in den Lüften oftmals wunderbar sind und außer der allgemeinen Gesetzlichkeit sich nie ganz wiederholen, so glaubt der angehende Landschafter manchmal nicht widerstehen zu können, zur Farbe zu greifen; allein wenn er noch nicht hinreichende Kenntniß der Natur und der Formen der Wolken besitzt, wird er gleichwohl nichts zu Stande bringen; in dieser Lage möge er sich damit begnügen, in der darnach ausgeführten Zeichnung durch kleine Anfangsbuchstaben die Farben beiläufig zu bezeichnen, z. B. wglb. Weißgelb, rthlgr. Röthlichgrau, blgr. Blaugrau &c., welches Aushülfsmittel ihm

später auch gute Dienste leisten wird, zumal dann manche in Farbe ausgeführte ähnliche Studie ihm hülfreich zur Seite stehen wird.

Der häufige Aufenthalt im Freien und die offen und großartig vor ihm vorgehenden Witterungsveränderungen und deren fleißige Beobachtung wird dem angehenden Künstler zum Zusammenhange und der freien Anwendung seiner Einzelstudien die erforderliche Ausbildung geben, da er beim Zeichnen und Malen nach der Natur gar oft durch die Lichtveränderung gestört und dadurch sein Augenmerk nach den Lüften gewendet wird.

Schließlich noch wird der seltsamen Lufterscheinungen gedacht, die mitunter allgemeines Erstaunen erregen und in Farbe und Lichtwirkung an das Unwahrscheinliche grenzen. Gewöhnlich sind es plötzliche Durchbrüche des Sonnenlichtes durch wenig geöffnetes dichtes Gewölke, die vor oder nach einem Gewitter, Morgens oder Abends vorkommen; Streifen des feurigsten Gelb oder Purpurroth stehen so grell und plötzlich dunklen, kalten Farben oft gegenüber, daß der Eindruck derselben zwar feierlich und großartig, allein meistens ein unheimlicher ist. Solche Effekte zu studiren ist ebenfalls gut, um die Extreme der Natur kennen zu lernen; allein dieselben als besonders anziehende und künstlerische Aufgabe zu behandeln, ist undankbar, weil solche Vorstellungen in Gemälden nur glaubwürdig erscheinen, wenn sie mit äußerst gewandter Technik ausgeführt sind, und auch in diesem Falle, als zu ephemer, einen kalten Eindruck hinterlassen.

Der Landschaftzeichner im Winter.

Die rauhe Jahreszeit und die ruhende Natur unter der reizlosen Schneedecke verweiset den Zeichner auf fortgesetzte Studien zu Hause, und zweckmäßige Beschäftigung in den langen Abenden wird ihm Bedürfniß; allein da fehlt es nicht an angenehmen und höchst nothwendigen Arbeiten. Er durchblättert seine gesammelten Natur-Zeichnungen und bald wird ihm eine oder die andre auffallen, bei deren Aufnahme im Freien sich ihm schon der Wunsch aufdrängte, selbige als ein Bild ausführen zu wollen. Von diesen ergreife er eine, stelle sie vor sich auf eine Staffelei, vor diese rücke er den Tisch, worauf die nöthigen Zeichnungsmaterialien sich befinden, als Reißkohle, Bleistifte, angeriebene Tusche, Feder ꝛc., und entwerfe darauf zuerst in kleinem Format eines gewöhnlichen Quartblattes den Gegenstand seiner vorstehenden Naturstudie. Gesetzt, die Naturzeichnung sei ein Bauernhaus mit einigen Bäumen, die in der Natur auf freiem Felde stehen, doch an und für sich eine freundliche Parthie. Aus seinen übrigen Zeichnungen aus der Natur ersieht der Zeichner bald, daß die gewählte Studie durch belebende Zusätze bedeutend an Interesse gehoben werden könne, die sich auf den andern Studien befinden, und entschließt sich, die zur Ausführung vorgenommene Parthie damit zu verschönern. Er setzt vor dies Haus einen Weiher (Fischteich) oder einen Bach, über letztern lässig geworfene alte Holzstücke als Brücke, unterlegt mit großen Steinen, zwischen denen große Wasser-Pflanzen hervordringen; hierauf eine alte Weide an das Wasser, lehnt an diese Fischgeräthe, als Netze, Reussen ꝛc.; dann, entfernter davon, im Hofe einen Brunnen, Wagen, klei-

nere Viehställe, versucht diesen durch Geflügel oder Hausthiere und beschäftigte Menschen zu beleben, und bald wird ihm anschaulich werden, wie sein Fleiß sich lohnt.

Das kleine Format seines Papieres zeigt anfänglich unausbleibliche Verstöße nur unmerklich, so daß ihm die reine Freude seines Versuches bleibt. Sind die Bestandtheile dieses des ersten Versuches seiner Phantasie mit der Reißkohle, deren Striche mit gewöhnlichem Feuerschwamme weggehen, nach seiner Ansicht auf dem passenden Orte angegeben, so zieht er diese erstlich mit Bleistift, dann mit Tusche und Feder nach. Ist dies geschehen, so giebt er mit freien Strichen den Charakter der einzelnen Bestandtheile und die Hauptschatten an, die natürlich alle nach der Hauptstudie, welche er zur Ausstattung vorgenommen hat, sich richten müssen; bei aller Freiheit der Striche jedoch kann der so beginnende Künstler schon beobachten, daß der Hintergrund mit dünnen, nach dem Vordergrund mit gleichmäßig dickeren Federzügen behandelt, sich weit empfehlender ausnehmen wird.

Auf solche Weise fahre er fort, seine Studien nach der Natur zu verwenden, und mache mehrere solcher Skizzen, die ihn unfehlbar mit innerer Freude und Liebe zur Sache erfüllen werden.

Hierauf wählt er die gelungenste dieser kleinen Compositionen, deren Bestandtheile möglichst nur aus seinen Naturzeichnungen componirt sein müssen, und versucht sie in größerem Maaßstabe auszuführen. Zu diesem Behufe wird gewöhnliches Ellen- oder Tuchscheerer- oder sonst ein größer Papier (es darf auch aus Stücken zusammengesetzt sein), auf einen aus 4 Leisten bestehenden Holzrahmen gespannt, auf den vorher als Unterlage ein dickes, grobes Papier gezogen ist, und hierauf das

Zeichnungspapier, wenn es straff gespannt ist, mit dünnem Leimwasser überstrichen; darauf nun copirt der Zeichner seine gewählte componirte Skizze mit der Reißkohle und reibt die dicker aufgetragene Kohle da, wo er Schatten haben will, mit dem Wischer aus zusammengerolltem Papier (nicht Leder) hinein, und wiederholt dies nach Ermessen so lange, bis sein Bild, so schattirt, lebhaft genug ist. Auch bei dieser Arbeit müssen die Striche nach hinten oder vor in vorangegebener Art abgestuft werden. Je weiter in der Ausführung, d. i. in der genauesten Angabe der Einzelheiten, wie sie sich in den Naturzeichnungen finden, eingegangen wird, zu desto größerem Vortheile gereichen sie.

Man wähle für die erste Zeit, der zu großen Geduldprüfung halber, das Format der Vergrößerung nicht über 2 — 3 Schuh Breite, ein Raum, auf dem sich schon viel leisten läßt.

Glaubt der Zeichner am Ende mit seiner Arbeit zu sein, d. h. seine ganze Kraft aufgeboten zu haben, so halte er die noch aufgespannte Kohlenzeichnung, die sehr leicht zu verwischen wäre, über einen Topf mit heißem, dampfendem Wasser, und der aufsteigende Dampf wird, indem er das vorher darüber gestrichene Leimwasser erweicht, die Kohlenzeichnung zur Aufbewahrung fixiren. Solche Zeichnungen im Großen nennt der Künstler Carton's.

Viele Zeichner überziehen ihr so aufgespanntes Cartonpapier vor dem Leimwasser mit gekochtem braunen Caffeewasser, um demselben eine gelbliche, wärmere Farbe (Ton) zu geben, was für das Auge angenehm und zum Aufsetzen von weißen Strichen auf den hellsten Stellen geeignet ist.

Die so gefertigten Cartons hebe man fleißig auf, obgleich sie, wie schon gesagt, nach den Anforderungen der gediegensten

Kunst anfänglich Manches, mitunter recht Viel zu wünschen übrig lassen werden; allein das über Alles hochzuschätzende jugendliche Gemüth, die unverrückte Einfalt und Liebe, die aus solchen Arbeiten sprechen, wiegen oft manche Eigenschaft späterer, durch Verstand und Hülfswissenschaften geregelterer Kunstprodukte auf, und sind öfter die Grundlage nachmaliger vorzüglicher Werke.

Das vorangegebene Beispiel eines ersten ernstlicheren Compositionsversuchs will nur als solches für eine Art von Landschaften angenommen werden, und der beginnende Künstler wird wohl bedenken: daß zu andern Studien auch andere Anordnungen erforderlich sind; dies giebt ihm bald seine Aufmerksamkeit auf die Natur deutlicher an. Er habe daher wohl Acht, was er Alles wahrgenommen in der Umgebung, wo er gezeichnet, in der Einsamkeit des Waldes, der belebten Flur, am stillen Sonntage, oder bei einem Abendgeläute der Glocken rc., was er da gesehen, gefühlt, welche Erscheinungen ihm den Eindruck seines aufzunehmenden Gegenstandes erhöht oder geändert haben; das sind die richtigen Leiter zur Vollendung einer Naturstudie, oder zur Schöpfung eines poetischen Bildes.

Zur Erleichterung des Verständnisses, was man aus Naturzeichnungen machen könne, verschafft sich der eifrige Zeichner Originalzeichnungen, Radirungen von guten Meistern älterer oder neuerer Zeit, die vielfach zerstreut und ohne Mühe zu erlangen sind, wenn auch nur, was am besten ist, zu vorübergehender Anschauung und Benützung. Er zeichnet einige nach, vergleicht den reichen Inhalt mit der Magerkeit seiner Erstlingswerke, wird durchdrungen und gebildeter von den schönen Linien, in die sich die Einzelheiten solcher Werke einkleiden

lassen, und fasset Muth, seinen zukünftigen Schöpfungen mehr Ausdruck und Wirkung zu geben.

Das Bedürfniß, die Landschaften zu beleben, weist ihn ferner an, sich allgemeine Kenntniß der lebenden, sich bewegenden Geschöpfe zu erwerben, auch da stehen ihm kostbare Mittel zu Gebote, in Copirung guter Meister, nach Radirungen ꝛc.; ebenso macht er sich, bekannt mit den Grundverhältnissen der menschlichen Köpfe und Gestalten, sowie mit ihren Costümen und Gebräuchen, mit den so unumgänglich nothwendigen Gesetzen der Perspektive und Optik nach guten Werken vertraut, und verkürzt sich trübes Wetter und lange Nächte auf das Nützlichste und Angenehmste, bis die Strahlen der Frühlingssonne ihn zum heitersten Geschäfte ins Freie locken. Innerlich klarer mit der Bedeutung seines Fleißes in der herrlichen Natur, durchglüht von dem unerschöpflichen Triebe neuzuerringender Studien, leitet ihn ein feinerer Geist in der Wahl und Auffassung der Gegenstände; und die unversiegbarste Liebe, Allem, was er nunmehr macht, die möglichste Vollendung zu geben, durchdringt ihn, um die stellenweise gefühlten Lücken auszufüllen.

Vom Landschaftmalen.

Nach 2—3 Jahren im Besitze zahlreicher Naturzeichnungen, dadurch erworbener gründlicher Kenntnisse der Gesammt- und Einzelformen der Naturgegenstände und hinreichender Geduld, auch mit der Farbe seinen Studien den möglichsten Fleiß zu geben, und sich nicht von täuschender Uebereilung hinreißen zu lassen, mag der junge Landschaftzeichner mit seinem Mal-

apparate zum lieblichsten Geschäfte in die freie Natur ausziehen. Es gilt auch hier dieselbe Reihenfolge der Gegenstände, an die sich der beginnende Maler halten soll, wie im Capitel des Zeichners nach der Natur angegeben ist. Ganz einfache Gegenstände, die die Fortsetzung der Geduld nicht zu sehr erheischen und durch kräftige Farbe von dem Hintergrund sich leicht abheben, soll er aussuchen, z. B. eine alte Feldkapelle auf freiem Felde, die mitunter von einigen Bäumen umgeben ist, die das kleine Gebäude beim Sonnenschein zur Hälfte in Schatten versetzen und demselben malerischen Reiz verleihen. Man setze sich anfänglich bei der Aufnahme seiner Studien auf die Mittagsseite, daß der nördliche Himmel den Hintergrund bildet; letzterer hat die dichteste Farbe (Ton) und ist der Veränderung der Sonnenbewegung am wenigsten ausgesetzt, wodurch die Lichtseite der zu malenden Naturstudie leicht vom Hintergrunde abzuheben ist, und welcher in der Regel bei hellem Wetter, und frei von Wolken, einen röthlichgrauen Ton hat. Diesen mache man zuerst durch Vermischung von Weiß, gebranntem Hellocker, Cobalt und ganz wenig Kernschwarz als hellsten Ton über den Horizont der Erde, wenn nämlich eine Ebene dahinter liegt, und prüfe die Richtigkeit der Vermischung der Farbe dadurch, daß man die Spagdel, woran von der Farbe noch hängt, zwischen die Luft in der Natur und das Auge hält, wo man bald erkennen wird, ob die Mischung zu dunkel, zu hell, zu röthlich, bläulich (kalt) ist. Glaubt man damit im Reinen zu sein, so setzt man die Farbe in einem reichlichen Häuflein auf und mischt dazu von demselben Tone etwas mehr Cobalt, und setzt diese zweite dunklere, bläulichere Abstufung desselben neben die erste Farbe auf die Palette, dann einen dritten mit noch mehr Blau, und so 4—5 Töne, bis die Farbe des Aethers hergestellt

ist. Man spare im Auftrage mit dem Pinsel die Farbe nicht, und setze in kurzen Strichen, die eher verlängerten Punkten gleichen, die Töne, den Pinsel ziemlich stark bis auf den Bauch andrückend, neben einander. Macht man lange Striche, so würde es unmöglich, den Grund, worauf gemalt werden soll, hinreichend zu decken, wegen der Dicke der Oelfarbe, und eine Anmischung (Temperirung) mit mehrerem Oele würde diese nicht allein zu dünn zu diesem Behufe, sondern die Luft bald gelb oder bräunlich nachdunkeln machen. Also die Hintergründe der Landschaften dick mit dicken Farben malen, allenfalls wie sie aus frischen Blasen genommen werden, um ihnen Fülle und Glanz zu geben.

Der Aether, d. h. die reine Luft, muß stets, wenn darin vorkommende Wolken nicht den größeren Theil derselben einnehmen, durchaus gemalt werden, d. h. abgestuft bis an die obersten Enden der Leinewand, wenn nicht ein darüber gehendes Thor, Dach rc. diese früher abschneidet; jedoch auch in diesem Falle ist es höchst empfohlen, die Luftfarbe über diese Theile zu ziehen, damit solche bei der Ausmalung sich nicht zu scharf abschneiden, und sie vermöge ihrer Entfernung in die Höhe, von der Luftschichte gemildert werden, die zwischen dem Auge und der Entfernung schwebt. Dieser Satz gilt bei allen Theilen der Naturgegenstände, die von der Masse der Gruppen einzeln sich in die Luft erheben und darauf frei stehen; als: Kirchthurmspitzen, Baumkronen und einzelne Zweige, die Hälfte der Häuserdächer mit ihren Windfähnchen und Blitzableitern, selbst die Grenzen naher und ferner Berge, kurz Alles, was sich nach der Luft endigt, soll von oben herein mit dem unmittelbar dahinter stehenden Lufttone gedeckt werden. Hierauf schreitet man, wenn, versteht sich, die Luft bereits in ihrer

Gesammtabstufung mit den kleinern Farb=Auftrag=Pinseln folgerichtig, wie die Natur es zeigte, und reinlich gemalt ist, zu dem Vertreib=Pinsel (ziemlich groß und von Dachshaaren), und dupft oder stößt die Haare desselben in kurzen Absätzen auf die gemalte Luft, vom Horizonte angefangen, halbzirkelförmig auf der hellsten Seite nach der Sonne zu, d. h. den röthlichen Ton über dem Horizonte zuerst, dann den bläulichen 2c., so werden sich diese zum Behagen des beginnenden Malers glatt und sich verschmelzend auf dem Grund anlegen; es darf aber nur successive geschehen, und man gehe erst dann weiter, wenn der erste Ton mit dem zweiten, und dieser mit den folgenden der Reihenfolge nach verbunden ist; es wäre verderblich, mit dem Vertreiber (Pinsel) auf den hellen Ton zurückzukehren, dessen Haarspitzen mit einer dunkleren Farbe bereits erfüllt sind.

Einige Uebung wird darüber bald die nöthige Klarheit verschaffen; und die ganze Verrichtung geht, wenn ein Gemälde nicht allzu groß ist, bald von Statten. Um endlich die Zartheit des Aethers vollkommen nachzubilden, bedient man sich des Verschlichtpinsels, ebenfalls ziemlich groß und von Iltis=Haaren, der sehr sanft zum Anfühlen ist, und überfährt in längeren, ganz leise im Halbkreise geführten Zügen, die gemalte Luft in derselben Ordnung, wie mit dem Vertreiber, wodurch sich die gleichmäßige Rauhheit, die durch denselben erzeugt war, gänzlich verlieren, und die gemalte Luft fertig sein wird.

Befinden sich in der Natur leichte Wolken im Aether, so mischt man gleich darauf deren Farbe auf einem reinen Fleck der Palette (man kann dieß auch bei mehrerer Uebung mit den Aetherfarben gleich anfänglich thun) und sucht vorerst die Lichtfarbe der Wolken. Sind diese weißgelb, röthlich oder graulich 2c., so setzt man diese aus Weiß, gebr. und ungebr. Hellocker

zusammen, und mildert diese Mischung mit Cobalt, damit sie mit dem Hintergrund verschmelze. Es ist hier besonders nothwendig unter die neugemischte Wolkenfarbe von der Farbe des Aethers zu nehmen, welche an der Stelle gebraucht worden, worauf die Wolken stehen; jemehr dieß geschieht, desto sanfter und verschmelzender werden sie, wenn der Vordergrund dazu kommt, sich zeigen. Die Schatten der leichteren Gewölke sind bläulich, violett oder graulich, die Zwischentöne röthlich, gelblichgrau ꝛc., außer wo von hintenher das Sonnenlicht durchdringt, da werden sie wieder gelblich oder röthlich. Hier bei so tausendfältigen Nüancen (Abstufungen) kann nur inniges Gefühl und ein geübtes Auge für die Natur das Feingewicht des Mehr oder Weniger bestimmen; auch sind wo möglich warme Töne zu empfehlen, wenn nicht die Charakteristik eines Winterbildes ꝛc. ausdrücklich das Gegentheil erheischet.

Es giebt nämlich Tage, an denen an und für sich ganz schönes reines Wetter ist, allein sie entbehren der wonniglichen Wirkung auf die Menschen, wie dieß an eigentlich lieblichen Frühlings-, Sommer- oder Herbst-Tagen der Fall ist. Da zeigen sich fast alle Schattentöne, wenn noch so rein, mehr ins Violette, welches eine kalte Farbe ist; dagegen bei warmen freundlichen Tagen dringt durch alle und jede Färbung des Lichtes und der Schatten ein warmer, gelbbräunlicher Ton, welcher als erwärmendes Element die ganze umgebende Natur verbindet und den tiefsten, erquicklichsten Eindruck hervorbringt. Solche Witterungsstimmungen verfehlen in Gemälden ihre Wirkung nie, man suche sich dieser zu bemeistern, und bald wird sich dem eifrigen Freunde der herrlichen Natur offenbaren, daß auch er zu deren Nachbildung sich warmer Töne bedienen müsse. Er nehme daher unter die vorangegebene Mischung der

Aetherfarbe der zu malenden Tageszeit unter jeden Ton etwas gelben oder Hellocker in so geringem Maaße, daß dadurch die Scala und der ursprüngliche Farbenton nicht wesentlich verändert werde, und gegen den Höhepunkt des Himmels (Zenith) das Blaue nicht in Grün sich verwandle; es wird sich vortrefflich bewähren, da er dadurch in den Stand gesetzt ist, den Sonnenschein auf den Hauptgegenständen wärmer und lebhafter darzustellen.

Sind also die Wolken (die Kenntniß der Formen derselben durch fleißiges Zeichnen vorausgesetzt) auf den Aether gemalt (man sei dabei nur ganz keck, sonst schiebt sich die Farbe), so legt man die so aufgetragenen Farben mit dem Fisch- oder Verschlichtpinsel nieder, ebenso wie man es zuletzt beim Glätten des Aethers gethan, nur fahre man noch leiser darüber, daß die Zeichnung und die inneren Formationen nicht sich in den Aether verwischen; ein bischen Verwischen schadet jedoch nichts. Darauf nun bereitet man sich die Farbe der Ferne, oder des Terrains, das zunächst an der untersten Grenze der Luft gelegen ist. Hier findet die nämliche Beobachtung in Bezug auf die Farbe statt wie bei den Wolken, sie muß mit der Luft bei allem Bedacht auf die Färbung der Materie oder Lokalfarbe verschmelzen. Sind die Fernen im Lichte, d. h. im Sonnenschein, so malt man sie am richtigsten mit der Lichtfarbe der Wolken, wenn welche am Himmel sich vorfinden, nur mischt man etwas tieferen Ton mit ungebr. oder gebr. Lichtocker, wenig Kernschwarz und blau (Cobalt) und ganz wenig von der Farbe des Stoffes, daß die Mischung etwa 2 Töne tiefer oder dunkler ist, sonst fällt sie, nach künstlerischem Ausdrucke, in die Luft zurück, und hat nicht specifische Schwere genug, um sich als Theil des Erdbodens zu erweisen, der doch bei allem Glanze der Farbe

nie so glänzend und erleuchtungsfähig ist wie die Luft. Dieß ist ebenfalls ein Hauptsatz, da viele Anfänger, ja geübte Künstler oftmals darin fehlen, daß sie in ihrem hingerissenen Gefühle sich scheuen, mit kräftiger Farbe von hinten herein anzuheben; und ihre Fernen ein gläsernes oder gallertartiges Wesen erhalten, sobald die Nähefarben dazu kommen. Man vergesse also nie, wenn man, selbst den entferntesten Erdboden, Berge, Ebenen oder glänzendes Wasser malt, daß dieß lauter schwere Erdtheile sind, und gebe ihnen gleichwohl einen luftigen, aber selten weniger als 2 mal tieferen Ton; man wird sich allezeit reichlich überzeugen, daß man bei der Kraft der Oelfarben noch Duft und Glanz genug, aber auch Wesen und Leben in seine Studie gebracht habe.

Bei gewöhnlicher Tageszeit, Nachmittag 3 — 5 Uhr, (als Fortsetzung des zum Unterricht begonnenen Bildes), mischt man die Farbe des Hintergrundes, nachdem man die Farben der Luft auf der Palette bei Seite gesetzt, und diese wird sich mehr oder weniger als ein bläulicher, mit Cobalt, Weiß, gebranntem und ganz wenig ungebr. lichten Ocker und Schwarz gemischter Ton zeigen, und setzt diesen auf die Palette als warme, violette bläuliche N o r m a l f e r n e f a r b e.

Besteht die Ferne aus mit Bäumen bewachsenen Bergen oder Hügeln, die Licht- und Schattenpartien zeigen, die dem Auge, weil der Verstand die Gegenstände mit betrachtet, grünlich vorkommen, so lasse man sich gleichwohl nicht täuschen, seine Farbe mit Grün zu versetzen, das wäre weit gefehlt; man nehme von dem gegebenen Normalton der Ferne etwas auf seinen Mischfleck, versetze diesen für Lichtpartien nur mit gebranntem Lichtocker und Weiß, so daß die bereitete Lichtfarbe eher röthlich erscheint, dieß natürlich um so viel heller, als das

Licht sich zu den Schattenparthien verhält, und setze diese Lichter auf die mit dem Normaltone untermalte Ferne. Das wird von mehrerem Erfolge sein. Man urtheile nicht voreilig über diese förmliche Farb-Schablone, von der sich der geübtere Maler schon von selbst ablösen wird, und jeder noch so große Meister wird sich der Zeit seines Beginnes erinnern, wo er, bevor er seine Mittel kannte, alles besser machen wollte, als die Maler aller Jahrhunderte.

Jemehr der Maler nach der Natur gegen den Mittelgrund vorwärts gelangt, desto mehr drängt sich ihm die Nothwendigkeit auf, die Lokalfarbe seiner vorliegenden Gegenstände in seiner Studie angeben zu müssen. Er nimmt sie immer deutlicher wahr, und es erscheint ihm sonderbar methodisch oder manierirt, nicht grün, roth, gelb malen zu dürfen, was er mit eigenen Augen grün, roth, gelb ꝛc. sieht. Allein hier betrachte er aufmerksam seinen Vordergrund, das Grün seiner Bäume, die Lichtfarbe des Holzes, der weißen oder farbigen Mauern ꝛc. an dem Rande oder wo diese auf den Hintergrund hinausragen, und jetzt erst wird ihm klar werden, welcher Unterschied der Farben sich seinem Auge zeigt. Gegen das saftige Grün der Blätter im Vorgrunde wird das Grün des Mittelgrundes fast schwärzlich und schmutzig sein, besonnte weiße Häuser in dieser Entfernung graugelb, kurz alle Farben gebrochen erscheinen; dieß ist das Geheimniß, zu dessen Wunderkraft die vollendetsten Künstler bei der genialsten Disposition und Kenntniß ihrer Kräfte immer wieder herabsteigen müssen. Im Mittelgrunde tritt die Wirkung der Entfernung und Farbe (Optik) in einen augenfälligen Kampf, die Normalfernefarbe tritt hier zum letzten Male am dunkelsten und wirksamsten auf. Die Mittelgründe müssen kräftig und beinahe dunkel in der Farbe sein, der

Schatten so wie die beleuchteten Stellen; allein alle Töne durchmische man mit dem Normalferneton; wenngleich diese auf der Palette in Bäumen, z. B.: das Grün für Licht und Schatten, ein schmutziges, bräunlichgraues Aussehen haben; je weniger kenntlich gerade die Töne sind, desto schöner und sanfter sind sie im Bilde. Daher auch die Behandlung solcher halbdeutlichen Parthien eines Bildes in Zeichnung und Farbe in Mitte eines gemalten Landschaftgrundes mit zu dem Schwierigsten der Malerei gezählt wird, und daran ersieht der gewöhnliche Beschauer von Weitem schon die Meisterschaft des Malers.

Man fürchte, noch einmal gesagt, ja nicht, mit der Tiefe des Normalfernetons im Schatten der Mittelgründe zu dunkel zu gehen, denn diese wird von hinten (vom Horizont) herein schon erforderlich, um die Erdgründe in stufenweiser Kraft von einander abzuheben, zumal der Cobalt und das wenige Schwarz mit gebr. und ungebr. Hellocker ohnehin nicht dunkel sind und scheinen, sobald die kräftigen, klaren Vorgründe dazu gemalt werden.

Auf die richtige Abstufung der mit Luftton gebrochenen Farben kommt Alles an, und man hat sehr schöne Bilder, in denen, außer diesem Werthe, wenige Ausführung gefunden, aber auch nicht vermißt wird.

Kommt man nun endlich zum Vordergrund d. i. in dem angegebenen Beispiele zur Kapelle mit den Bäumen, und dem Boden worauf dieselbe gestellt ist, so nimmt man einen etwas dicken Pinsel, taucht ihn in Terpentinöl mit etwas Trockenfirniß gemengt, vermischt dieses mit Asphalt oder weniger empfehlenswerth mit gebrannter Terra de Siena, und überfährt damit ein Stück des Vorgrundes, indem auf der Lichtseite weniger Farbe und mehr Terpentinöl, im Schatten dagegen

mehr von dieser Farbe aufgetragen wird, daß solches Stück, das man eben jetzt zu malen gedenkt, einer getuschten Sepia-Zeichnung gleicht. Auf diese sogenannte Untertuschung wird nun mit den eigentlichen Farben gemalt. Man decke zuerst den Contour des eisernen Kreuzes, das gewöhnlich auf solchen Bethäuschen die Spitze bildet, mit einer dunklen Farbe aus Beinschwarz, gebr. Dunkelocker und ganz wenig Cobalt und Weiß, so daß es eine Farbe wird, die weder so dunkel wie der Schatten, noch so hell wie das Licht der Sonne darauf ist, und kräftig von der Luft absteht oder losgeht; gebe sich bei Zeiten Mühe mit dem Pinsel auch zeichnen zu lernen, d. h. man ziehe an dem Kreuze die geraden Linien der Eisenstangen ferm und sicher aus, daß diese munter, und nicht wie fransiges, faules Holz, in die freie Luft ragen. Mit derselben Sicherheit, ja mit Delikatesse ziehe man mit dunklerer Farbe die Seitenansicht des Eisens aus, und ebenso die Lichter, die in der Sonne eine röthliche Farbe haben werden, und die Luftreflexe auf den obern Kanten. Ein Vortheil ist dabei, um piquante Licht- oder Schattenstriche zu Stande zu bringen, daß man die überflüssige Farbe durch einen oder einige längere Striche mit dem Pinsel auf der Palette ausstreicht, und blos auf die Spitze desselben die richtige Farbe reichlich, doch nicht zu dick auflädet, und an den Kanten oder Vertiefungen aufträgt. Bei dem Dache der Kapelle wird eben so verfahren, man blinzle etwas mit den Augen, indem man dasselbe betrachtet, um auch hier die massigen Grundtöne, mit denen dasselbe angelegt wird, zu finden; auf diese Weise wird man einen violettbraunen, theilweise grünlichen Hauptton für das Dach finden. Ist dieses ohne Rücksicht auf die Zeichnung, Ziegeln, Moosflecken, Bruchstücke, darauf wuchernde Grasbüsche rc. gedeckt, so betrachtet man die monotone

eben gemalte Stelle, und wird bald finden, daß das Dach gegen das Kreuz zu, als dem Mittel- oder Hintergrund zueilend, bläulichen oder Luftreflexton annimmt, dann dunkler blauschwärzlich, hierauf grünlichschwarz, jedoch am wenigsten die Urfarbe des Stoffes „rothbraun". Hierauf zeichnet man mit kräftiger Schattenfarbe, die nie aus reinem Schwarz oder Braun bestehen darf, sondern aus beiden, mit etwas Englischroth, Goldocker und Cobalt gemischt sein soll, die Formen und Abtheilungen der Ziegeln hinein, und setzt zwischen diesen tiefen und den Anlageton noch einen schwarzgrauen oder Halbton hinein, um den Ziegeln, wenn sie hohl sind, die nöthige Rundung zu geben; ebenso geschieht dieß auch auf der Schatten- oder Halbschattenseite; dagegen im Lichte, das neben der hier gegebenen Schattenfarbe leicht zu finden ist, wird nur wenig von der Anlagefarbe mit ungebr. und gebr. Licht- oder Dunkelocker mit Weiß gemischt, und die Lichtseite angelegt, welche mit röthlicherer, aber immer mit blau gebrochener Schattenfarbe und durch endlich aufgesetzte gelbröthliche, theils gelbgrünliche Lichter den letzten Ausdruck erhält.

So verfährt man in den übrigen Theilen der Studie oder des Bildes, und zwar immer, daß man den Mittelton, der nicht ganz die Schatten- und nicht ganz die Lichtfarbe ist, zuerst auf die Asphalt- oder Siena-Untertuschung aufträgt; hierauf folgt, wohlgemerkt, erst die Schattenseite und Vertiefungen und zuletzt das Licht und die höchsten Stellen. Mögen Manche malen wie sie wollen; nach allgemeiner Erfahrung erhält das Bild auf diese Art am meisten Einklang und saftige, frische Farbe, wozu die noch feuchte, sich allen Farben mittheilende Untertuschung sehr viel beiträgt; und läßt sich auf diesem Wege für das Erste schon viel Natur und Wahrheit erreichen.

Bei der Ausführung der Bäume ist es gleichfalls so; das Grün auf der Palette breche man, ehe der Umriß mit Farbe gedeckt wird, mit Luftton, im Schatten mit Kernschwarz und gebr. Dunkel- oder Goldocker, hierauf bezeichne man die Hauptpartbien, die am dunkelsten nach unten erscheinen, in Ermangelung kräftigen Widerscheins und wegen der eingeschlossenen Vertiefung überhaupt. Auf diese, selbst auf der höchsten Lichtseite etwas dunkler gebrochene grüne Farbe aus ungebr. Ockern und Pinkerts (seltener pariser oder berliner) Blau setze man mit reinerer, aber immer noch gebrochener grüner Farbe die kleineren inneren Parthien, nach dem Charakter der Blätter, und die vordersten dem Auge nächsten, und in voller Sonne stehenden Lichter mit brillanterem, öfters gelblichem Grün auf.

Die Aeste zwischen den Parthien bilden einen wichtigen Theil, und erscheinen größtentheils, als im Dickicht stehend, dunkel, besonders bei hinten durchscheinender Luft und Sonne, oder hellgelblich oder hellgrau, wenn sie Licht haben; jedenfalls aber erheischen sie Studium und Aufmerksamkeit, weil in ihrer Bewegung oftmals der Charakter des Baumes auch in der Ferne kenntlich wird.

Ebenso verhält es sich mit der Farbe des Laubes, wie es sich in Massen von einander unterscheidet, von der kalten, grauen Weide, bis zur einladenden lebenswarmen Linde.

Sind die Bäume um die Kapelle vollendet und ihre Schlagschatten klar und am Rande gegen das Licht der Mauer bläulich, aber nicht hart gemalt, so kommt der Boden, hierauf der Betstuhl.

Es führt gewiß ein Weg herzu, theilweise durchwuchert von ungeregelten Grasflecken und schon durch Gebrauch und geringe Pflege verfurcht. Diesem schenke man noch zuletzt, um sein Bildchen nach der Natur mit Geduld bis zum Ende zu krönen,

seinen liebenden Fleiß, und gebe auf die Formationen recht Obacht.

Zerrissene Wege, verwelkte und grüne Grasfleckchen, sporadisch mit farbigen Steinen und Steinchen besäet, bilden ebenfalls einen wichtigen Punkt in der Landschaftmalerei. Der Boden ist im Vordergrunde, folglich dem prüfenden Auge am nächsten, das auch im Bilde Befriedigung der Anforderungen seines Verstandes sucht, und es ist als eine unverzeihliche Lücke zu erachten, wenn dieser Theil behandelt würde, wie der weit entferntere Mittelgrund. Man hebe die Parthie des Bodens, worauf die Sonnenstrahlen vornehmlich aufprallen, d. i. auf der Seite, wo die Schlagschatten der Kapelle und Bäume hinfallen, durch wärmeren gelblichen und helleren Ton der Wegfarbe oder des Rasens, und lasse diesen nach dem untern Rand des Bildes in der eigentlichen, graueren Lokalfarbe der Erde und braungrauen Grasbüschen aufhören; dadurch wird erstlich die Wirkung des Sonnenscheins leichter hervorgebracht, ferner die Einförmigkeit der Bodenfarbe anziehender, und letztlich, was jedes Gemälde empfiehlt, der Hauptlichtpunkt in der Mitte concentrirt. Auch die Grasbüsche oder Rasenflecke behandelt man in der angegebenen Weise, indem man auf dem gemalten Erdboden, der damit unterbrochen und lebhafter gemacht werden soll aus Asphalt, (wenig Pinkertsblau) Beinschwarz und ungebranntem Goldocker, ohne Weiß, den Umfang der Grasflecken in ganz ausdrucklosen (jedoch mit Berechnung nachheriger Form) Klexen dunkel angiebt. Auf diese malt man in, den Charakter des Grases bezeichnenden, kammartigen, massig und halbkreisförmig an einander gereihten kurzen ziemlich breiten Strichen mit hellerer Farbe, gemischt aus der eben angegebenen Grundfarbe mit etwas mehr Grün, oder wenn der Grasboden

verdorrt ist, mehr röthlich (mit gebr. Dunkelocker) und endlich mit noch etwas hellerer grüner oder röthlicher Farbe (die mit Oel wenig verdünnt sein kann) und zieht die einzelnen Gräser, welche frei aus der Masse des dichtern Rasens in den Weg emporragen sollen. Man bedient sich zu letzterm Gebrauche der Schlepper (dünner Pinsel mit langen Haaren, die überall zu kaufen sind). Es gelten hier genau dieselben Gesetze, wie in der Natur im Allgemeinen: die entfernte Gestalt wird kleiner, folglich undeutlicher, der Ton wird leiser und unverständlicher, der Reichthum der Einzelformen schmelzt in klumpige Massen zusammen; — welcher Fehler und Verstoß gegen die Natur, Hinter- und Mittelgründe in Form und Farbe verständlicher machen zu wollen, als Vordergründe und was darin sich vorfindet!

Deßhalb habe der fleißige Landschafter ein unermüdlich wachsames Auge auf das vorwaltende Naturgesetz in seinen Studien, mehr aber noch in seinen Bildern, und studire die Vordergründe fleißig, alte verwahrloste, vom Gebrauch und Wetter verwitterte und höckerige Wege, von allen Seiten zum Zeichnen neu und brauchbar, umgehauene verfaulte Baumstämme mit üppigen Pflanzen, Regenpfützen, verkommene Knüppeldämme rc., kurz Alles, was durch seine ungesuchten natürlichen Einzelheiten einen Reichthum kleiner Formen und Farben bietet, und lege, wie bereits mehrmal gesagt, immer seinen Grundton nach Verhältniß der Natur, hell oder dunkel auf seine Untertuschung mit Asphalt oder Terra de Siena an, in dieser mit dickem Asphalt die dunkelsten Stellen, dann die Halb- oder Lokaltöne, und letztlich die kleinern Sachen, als kleinen Sprünge, Rippen an Rinden, Moosflecke, Splitter rc.

Diese Art, die allein praktische, erweist sich bald vortrefflich, da man sonst immer Gefahr läuft, daß, wenn die hinterstehende

Farbe nicht sehr kräftig und gebrochen ist, die darauf gemalten
frischeren Lokaltöne und Lichter ohne alle Wirkung sind, und
durch nochmaliges tieferes Nachmalen der Unterlagsfarbe vie
Zeit, der Muth und die Frische der Anschauung verloren geht.
Ebenso wird wiederholt anempfohlen, die größeren Lichter recht
pastos (dick, ohne übermäßige Farbe) und die kleineren recht
kräftig und zierlich aufzusetzen. Bei Studien und Bildern kleineren Formates, wo die Farben überhaupt nicht in so starkem
Auftrage gebraucht werden, erweist sich die Anwendung des
Terpentinöls zum Vermischen (Temperiren) der Töne vortrefflich; die Schatten legen sich dünn und klar auf, und weil das
Terpentinöl schnell verfliegt und die Grundfarbe bald anzieht
(zähe wird) lassen sich die kleinen zierlichen Lichter und Details
aller Art äußerst delikat aufsetzen, d. h. immer nur im Vordergrunde; für Ferne und Mittelgrund muß die Farbe kräftig, wie
sie aus der Blase kommt, gebraucht werden.

Beim Studium nach der Natur entgeht ferner dem aufmerksamen Beobachter nicht, daß öfter ganz einfache Parthien
mit einem ungemeinen Effekte begleitet sind, den andere reichere
Motive in Erschöpfung der möglichsten Menge von Bestandtheilen nicht hervorbringen. Er übe sich hievon den Grund auszufinden, und es wird ihm schon nach und nach klar, daß daran
eine durchaus günstige Zusammenstellung der Farbe und Form
Ursache ist. In Mitte derselben z. B. findet sich ein, mit allen
Erfordernissen der Gemächlichkeit ausgestattetes Haus auf
Felsen mit gelblichen und grauen Dachschindeln, halb braun in
Holz, die Untermauern weiß getüncht, ein gelblich beschienener
Rasen, der sich stückweise in den Steinen verliert, zu unterst der
Felsen, die im Lichte gelbgrau, ein kleines Wasser mit Abspiegelung; im Schatten die Steine, grau und halbverdeckt von grün-

grauen Weiden und grauen, alten, ebenso gefärbten Baumstämmen; hinter der Lichtseite des Felsens, worauf das malerische Gebäude liegt, zeigt sich eine tieferliegende Ferne, die ganz im Wolkenschatten oder streifenweise erleuchtet ist. Beim Malen dieser Parthie tritt klar hervor, wie die Natur durch überraschende Abwechselung der Bestandtheile zu reizen versteht; läge das Haus auf flachem Felde, daß von Vorne bis nach dem Horizonte nur Grasboden, Kornfelder, Baumreihen, niedrige Hügel und noch so viele Bäume rc. sich fänden, so wäre es um die Anziehungskraft geschehen. Daher vergesse der Anfänger nie, daß ein gemaltes Bild nur durch Abwechselung der Stoffe den ersten Reiz erhalte, und Einförmigkeit derselben ermüde — und von Niemandem gedankt werde; ebenso ist die Abwechslung der Farbe höchst erforderlich, und zwar mit kluger Eintheilung derselben durch Licht und Schatten. In dem eben nur beispielsweise angeführten Bilde bringe man auf der Lichtseite eine neue Hälfte des Daches an, die in gelblichen Schindeln der warmen Farbe des Sonnenscheines sich ohnehin nähert, um die alten grauen Schindeln besser für den Schatten geeignet, einzutheilen.

Die größere Anzahl der zur Befestigung darauf ruhenden Steine ziehe man auf der Lichtseite ins Röthlich- oder Graugelbe, und verweise die grauen nach der Schattenseite zu; hängt Wäsche vor dem Hause, so bringe man rothe, weiße oder gelbe Tücher gegen die Sonnenseite hin, und verdränge die violetten, blauen rc. nach der Schattenseite; ferner: sind Figürchen auf dem Grunde, so versehe man die im Lichte sich befindenden mit bunten Kleidern, als rothe Jäckchen, gelbe oder weiße Schürzchen rc., da alle dem Schatten verwandte Farben im Lichte als wirkungslose Flecke oder Löcher erscheinen; dagegen vermeide man in Schattenparthien gelbliche, gelbrothe, braunrothe oder

zu helle Farben, die da eben so sehr am unrechten Orte stehen würden. Die Natur, unerschöpflich, giebt dem angehenden Künstler selbst die Mittel an die Hand, sich mit dem großen Gesetze der Harmonie vertraut zu machen, denn größtentheils sorgt dieselbe selbst für die richtige Disposition (Vertheilung) der effektgünstigen Farben.

Obschon sich bei Vielen viel ursprünglicher Farbensinn vorfindet, so läßt sich derselbe durch fleißige Beobachtung doch auch erhöhen und verfeinern. So stelle man in einem Bilde, (auch hiervon überzeugt man sich vielfach in der Natur) ohne Bezug auf Licht und Schatten, bei einer größeren Parthie homogene (verwandte) Farben an einander, z. B. in ein und demselben Felsen mit Moos bewachsen, besonders wenn diese einen größeren Umfang im Bilde einnehmen, und große gelbliche Farbschichten neben breiten grauen Steinadern sich hinziehen, da sehe man sich vor, daß man gelbliches Grün an die geblichen Adern, bläuliches oder schwärzliches Grün an den grauen Adern hervorwachsen lasse oder dieselben damit unterbreche; das zeigt sich auch überall, nach den einfachsten Gesetzen, in der Natur; der Maler hingegen erreicht dadurch in seinem Machwerke Wirkung durch Massen, die allezeit des günstigsten Erfolges sicher ist.

Das am Fuße des Felsens (in dem gegebenen Bilde) stehende oder fließende Wasser male man mit den Farben der über demselben hervorragenden Steinfarben, oder wenn es Rasen ist, mit grüner Farbe, jedoch 2—3 Töne dunkler und mit Asphalt versetzt, der überhaupt nach dem Maaße seiner Anwendung dem gemalten Wasser Durchsichtigkeit verleiht; dadurch wird die Abspiegelung in stillem Wasser ohne viele Mühe erreicht. Man ahme in dem Spiegel die Vertiefungen oder erhöhten Formen der Steine nach, jedoch mit breiteren und unbestimmteren Pin-

selstrichen, um sie nicht zu deutlich zu machen, und ziehe über dieses klare Wasser einige feine Striche mit der blauen Farbe des Zenithes, der sich auf dieser horizontalen Wasserfläche in den leisesten Bewegungen abspiegelt, so wird dasselbe im Allgemeinen Naturähnlichkeit erlangen. Es sind allerdings noch manche bezeichnende Erscheinungen ins Auge zu fassen, z. B. da, wo die Gegenstände das Wasser berühren, nehmen sie ein saftiges Braun oder Moosgrün an, weil die Bewegung des stillsten Wassers zeitweise diese höher anspült, wodurch sie die braune Naß- oder Faulfarbe annehmen, theils auch, weil das Wasser sich durch die Poren emporsaugt, und dadurch fortwährende Nässe bleibt. Die hier angegebene braune, theils röthliche oder grünliche sehr dunkle, lebhafte Farbe, ist der bezeichnendste Uebergang vom Trocknen ins Nasse, von starker Wirkung, und kann mit Asphalt am klarsten und geeignetsten mit wenig Farbversetzung erreicht werden. Auch der nasse Rand spiegelt sich am Saume des Wassers, und zwischen diesen beiden dunklen Streifen des Nässeanfanges bemerkt man glitzernde feine Streifchen, Luftabglanz vom Horizonte, der hinter dem Beschauer liegt, weßwegen sie heller gezogen werden, als die in Mitte der Wasserfläche, die die tiefere blaue Farbe des Himmelsgewölbes haben.

Vor dem Malen in Oel nach der Natur ist nicht genug zu empfehlen, seine Contouren so fest als möglich zu zeichnen, bei auszuführenden Bildern sie sogar mit starker angeriebener Tusche und Feder auszuzeichnen, da allemal der hinter einem Gegenstande sich befindende Grund oder Körper darüber herein gemalt, und der vorstehende darauf gesetzt wird. Z. B.: An dem eben beschriebenen Wasser stünden Pflanzen, dürres Rohr, zarte Weidensträuche ꝛc., so werden sie erst darauf gesetzt, wenn das

Wasser ganz fertig gemalt ist; ohne solche Behandlung, wen man jede Kleinigkeit, wie beim Aquarellmalen, aussparen woll wäre es höchst mühsame Arbeit, und ein trocknes, hartes Bi würde zum Vorschein kommen. Also auch hier gilt der berei angeführte Satz, womöglich die Grundfarbe des zunächst hint liegenden Gegenstandes über die Grenzen der Contouren he überzumalen, um Schmelz der Farbe zu erlangen. Dieß gi ohne Unterschied, ob Licht oder Schattenparthien damit theil weise gedeckt werden, (freilich nicht allzudick mit Farbe) un hindert nicht die glänzendsten Lichtparthien, die pastos aufgesetz werden, oder kräftige Schatten darauf auszuführen; die Ab setzung der Gegenstände erscheint immer sanft, und die Model lirung des Runden wird außerordentlich erleichtert. Auf diese Weise, nachdem der Vorgrund wieder in eigenthümlicher Weise, mit wilderer Natur, als Gestrüppe, Rohr, entlaubte Baumstämme rc., charakterisirt ist, wäre die beispielsweise angegebene Studie fertig.

Es darf ja nicht übersehen werden, daß die Lokal- oder eigenthümliche Farbe der Gegenstände in Vordergründen genau nachgeahmt werde, da hier die Wirkung des Lichtes am wenigsten durch die geringe Luftschichte, die zwischen dem Auge des Malenden und den landschaftlichen Bestandtheilen liegt, geändert wird, und die ganz richtig aufgefaßten Lokalfarben der Vorgründe Bürgschaft leisten müssen, daß auch Mittel- und Hintergrund mit der gehörigen Kenntniß oder Meisterschaft gefertiget seien.

So fahre man fort, verschiedenartige Parthien nach der Natur zu malen, zu allen Jahres- und Tageszeiten, den Sonnenschein im Waldesdickicht und auf öden Haiden, in tiefen, von dunklen Bergen eingeschlossenen Thälern und in freundlichen

Dörfern ꝛc.; überall wird man auf die angegebene Weise verfahren können. Die Natur ist zu reich an Schönheiten, als daß es ein Lehrbuch unternehmen könnte für alle vorkommende Fälle Regeln der Nachahmung aufzustellen; es wäre dieß sogar schädlich, weil die persönliche Anschauung gehindert, und das höchste Interesse für die Kunst, daß jeder seine gesetzmäßige, aber freie Anschauung haben dürfe, beeinträchtigt würde; das Ende eines solchen undankbaren Bestrebens beim besten Willen wären Vorwürfe der Pedanterie, und beständige Conflikte des fortschreitenden Künstlers mit dem treuesten Rathgeber.

Der Landschaftmaler im Freien oder auf der Reise.

Sobald die warme Frühlingszeit kommt, eilt der fleißige Landschafter mit seinen Geräthschaften ausgerüstet ins Freie, um die herrliche Natur, die er im engen Raume verehrt, gepflegt, und vermöge seines Gedächtnisses nachzuahmen versucht hatte, wieder selbst zu schauen. Während des Winters schuf er sich aus seinen früher gesammelten Studien gezeichnete Compositionen und Cartons zu Bildern, denen er in dem nun eintretenden Sommer und Herbst das Leben der Farbe, die Vollkommenheit der Erscheinung der Natur zu verleihen gedenkt, und in Erwartung dieser reinsten aller Freuden überaus glücklich ist. Farben! Malen! ist nun sein Wachen, sein Träumen.

Weil die feuchte Erde, die kalten Nächte und kürzeren Tage eine größere Reise noch nicht wünschenswerth machen, so begiebt er sich für einzelne, ganze oder halbe Tage in seine nächste Umgebung ins Freie, und findet da schon allerlei, das er sich

als Abbildung zueignen wird. Er zeichnet entweder blos, oder bedient sich eines höchst einfachen Apparates zum Oelmalen; dieser besteht in einem flachen Kästchen, die Breite groß Quart oder groß Oktav, nicht höher als 2 Zoll, allenfalls der äußern Form nach einem Buche ähnlich. Auf den Boden dieses Kästchens lege man eine Palette, die gerade so groß ist, daß sie innen hinein gelegt werden kann. Auf der Stelle (wenn die Palette darinnen ist), wo das Daumenloch aufliegt, bringe man einen hölzernen Reiber an, womit man, wenn er flach im Kreise herumgedreht wird, die darin liegende Palette auf dem Boden befestigen kann, so daß diese beim Tragen unter dem Arme nicht hin und her fallen, und die darauf gesetzte Farbe sich an dem Deckel, wenn er darauf gedeckt wird, nicht verwischen kann. Mache man das, wie man wolle, wenn nur die Palette auf dem Boden festsitzt und leicht hinein- und herausgethan werden kann. Auf die Palette setze man am meisten Weiß auf, und der Reihe nach von den übrigen Farben so viel, als man für einen oder einen halben Tag zu brauchen gedenkt, versteht sich, nach Maaßgabe des häufigeren Verbrauchs von der einen mehr, von anderen weniger, doch daß es im Freien an nichts gebreche.

Innen an den Deckel befestige man durch kurze Stiftchen, (mit breiten Köpfchen, so daß man sie leicht mit dem Daumen in das Holz des Deckels drücken kann) ein der Größe des Deckels nahekommendes viereckiges Stückchen mit Oelfarbe grundirte Leinwand, besser noch mit Leimwasser auf einer Seite bestrichenes starkes Papier, worauf die sozunennende „Spaziergangstudie“ gemalt wird; einen Bleistift, die Spagdel, 5—6 Pinsel, ein kleines Gläschen mit Terpentinöl und endlich ein Läppchen altes Leinenzeug (Mal-Lappen) wickle man ein, und stecke es in

die Rocktasche, doch so, daß die Haare der Pinsel nach oben stehen und sich beim Tragen nicht krumm biegen, oder ausspreitzen. Mit diesem einfachen Apparate kann man viel leisten; besonders leistet er in größeren Städten gute Dienste, weil Niemand die Bestimmung des Kästchens, das dem Aeußern nach ganz einem Buche gleicht, kennt, das Gegaffe der Vorübergehenden nicht anregt und in Gesellschaften mitgeführt werden kann. Man wählt natürlich, wie schon gesagt, einfache Gegenstände, macht Farbenskizzen, schöne Lüfte, Sonnen-Auf- und Untergänge rc., und das geringere Format wird nicht hindern, eine getreue Abbildung in Charakter, Form und Farbe zu machen.

Letztlich leistet dieser kleine Apparat gute Dienste, wenn man zu Hause an auszuführenden Gemälden arbeitet und gegen Abend einen Spaziergang machen kann; da setzt man von seiner großen Palette die Farben auf die kleine Palette des Apparats, reinigt die größere, ölt sie ein für den folgenden Tag und vermalt und verwendet so den bereits aus den Blasen gedrückten Vorrath auf das Zweckmäßigste.

Für den Anfänger ist es gut, bei solchen künstlerischen Ausmärschen schon die Wahl des zu malenden Sujets getroffen zu haben, weil ihm mit den Farben in der Hand anfänglich die Wahl wehe thut, mit welchem er den Anfang machen soll. Auch behufs mehrerer Ausführung ist dieser Apparat gut, indem der junge Maler die Ueberzeugung nimmt, bei aller Genauigkeit doch fertig zu werden, und nicht eine angefangene Studie unvollendet heimtragen zu müssen u. s. w.; es sind dies anscheinend geringfügige Eigenschaften, allein wer die Ungeduld des Anfangs in der Kunst kennt, wird deren Werth nicht unterschätzen. Es ist immer gut, 2—3 Stück grundirtes Papier

auf dem Deckel des Kästchens übereinander anzuheften, da es auch Gelegenheiten giebt, wo man deren 2 braucht, z. B. bei Lüften, die sich rasch verändern, schnell gemalt werden müssen, und oft nach einer Stunde sich schöner präsentiren, als vorher, wo dann der Maler zu einer zweiten und dritten Nachahmung sich entschließt. Weil nun aber an dem Deckel nicht mehr als eine Studie, ohne Gefahr des Verwischens, getragen werden kann, so entschließt man sich, die Ueberzähligen unter einem dichtbelaubten Baum oder auf öfter umherliegende Bretter anzustecken, die man, mit der Studie umgedreht, an einem stillen Orte anlehnt, um sie seiner Zeit abzuholen; und das Aufbewahren im Freien ist trotz einiger verunglückter Mückchen gefahrloser, als der Staub in Bauernhäusern, wo die Abdrücke vorwitziger colossaler Daumen den zierlichen Maaßstab der kleinen Studie in eine Liliput'sche Landschaft verwandeln. Man bewahre diese kleinen Studien wohl, da sie oft in der Farbe, der mehreren Courage halber, besser gerathen, als größere; man hebe sie zum Gebrauche sorgfältig auf, lasse sie aber, wie alle frischen Oelmalereien, der Luft ausgesetzt, damit sie nicht nachdunkeln oder gelb werden, und so, als Richtschnur in der Farbe, später gänzlich ihren Zweck verfehlen würden.

Dieser Apparat reicht für das Frühjahr vollkommen hin; im Sommer, wo die Natur in vollem Glanze und Reichthum sich entfaltet hat, macht sich der Landschafter zu dem gründlichsten, seinen Phantasiegebilden entsprechenden Studium auf. Geht er auf Reisen, so sieht er sich mit allen, für anhaltende, größere Arbeiten geeigneten Effekten vor.

In ein Felleisen oder Reisetasche packt er die nöthige, einfache Wäsche und Reinlichkeitsbedürfnisse nebst dem nöthigen Gelde ein; seine Kleidung besteht am besten aus einem Rocke

von starkem grauen Tuche, das am wenigsten schmutzt, mit möglichst vielen Taschen, einem dicken und einem leichten Beinkleid von haltbarem Stoffe, starken Schuhen mit Nägeln beschlagen, und einer leichten Mütze, die einem Strohhute weit vorzuziehen ist; geht die Reise in unsichres Land, so lasse er sein Geld (in Gold gewechselt) in das Rocktuch nähen, und sein eben beschriebener bescheidener Anzug wird ihn vor vielem Ungemach schützen; der Künstler lebe auf Reisen nur der Natur und seiner Kunst und meide die Gelegenheiten der städtischen Unterhaltungen und Anforderungen, die ihn um Zeit, Geld, Geduld und Ruhe bringen.

Bei größeren Reisen und Studien wird die höchste Einfachheit der Malapparate empfohlen, da zu viel Comfort beschwerlich fällt, ja sogar mehr hindert als nützt. Man lasse sich einen Kasten machen, 2½ Schuh breit und 2 Schuh lang, und nicht dicker oder höher als 2½ Zoll; auf diesem Kasten ist ein Deckel mit eisernen Charnieren angebracht, und mit diesem Deckel habe der Kasten erst die Höhe der angegebenen 2½ Zoll, vorn in der Mitte ein Schlößchen zum schließen, dessen Schlüssel man, um ihn nie zu verlieren, an einer Schnur umhängt. Wenn man in das Innere des Kastens hineinsieht, so stehen in allen 4 Ecken dünne befestigte Klötzchen in der Dicke eines kleinen Fingers, die bis in die Mitte des Kastens heraufreichen. Auf diesen ruht ein dünnes Brettchen (so dünn wie starke Pappe), so groß, daß es gerade das Innere des Kastens deckt, und wenn es auf den Klötzchen liegt, den Kasten in zwei gleiche Theile der Höhe nach theilt. Siehe die Figur. Auf dieses Brett wird auf beiden Seiten die Leinewand oder das mit Leim grundirte Papier, als zu zwei größeren Studien behörig, befestiget, und es dient zugleich als Pult, indem man

es zwischen den geöffneten Deckel und den Kasten zwängt oder stellt, wo es von deren Einrahmung gehalten wird. Auf dem inneren Grunde des Kastens ist die Palette, nach der Weise des kleinen Apparates, angebracht zum leichten Herausnehmen, und befestiget man an die innere Seite des Deckels eine Leinewand oder Papier, so hat man Platz, drei Studien zugleich in nassem Zustande zu transportiren; das ist für den fleißigsten Arbeiter reichlich genug. Außen um die Einfassung oder Höhe des Kastens ist ein Tragriemen angebracht, ohne Schnallen, mit diesem hängt man den Kasten beim Ausmarsche aus dem Stand=Quartier abwechselnd über die Schulter an einen Arm. In dem Kasten ist vorn beim Schlosse ein schmales langes Fach für die Pinsel und Oelgläschen, die man auch vorsichtig in der Tasche tragen kann. Ferner sind durchaus nothwendig: noch ein Stock, unten mit eisernem Stachel und oben mit einem mit Eisen ausgefütterten Loche, um den Stiel des weißleinewandenen Sonnen= und Regenschirms beim Zeichnen aufzustecken, in dessen farblosem Schatten der Landschafter sich vor dem Blenden der Sonne schützt; ferner und endlich 2 blecherne Büchsen, um in der einen das vorräthige Papier, Leinewand und die fertigen trocknen Studien zu transportiren, die andre zur Aufbewahrung der Oelfarben, da dieselben in der Büchse nicht in der Sonnenhitze verdunsten können. Wie diese Büchsen geformt und dem Ganzen zum leichtern Tragen angepaßt werden, zeigt Figur; nur muß die eine Büchse für die Papier- und Leinewandrollen noch einmal so groß im Umfange (nicht in der Länge) sein, um die Vorräthe und die sich mehrenden Studien aufzubewahren. Wie dieser einfache größere, nun vollständige Apparat bei der Abreise zusammengepackt wird, zeigt Figur.

Der Schirm, die beiden Büchsen mit Farben und Studien werden mit 2 ledernen Riemen in gleichweiter Entfernung voneinander auf den Malkasten geschnallt; der Schirm hält ohnehin darin fest, und die Büchsen haben hinten, zunächst der Deckelcharniere, gegen beide Enden zu, zwei angelöthete Klammern, wodurch beim Festschnallen die Riemen gezogen werden und so das Verlieren oder öftere Herausfallen verhindert wird. Es giebt keine einfachere, bessere, zweckmäßigere Einrichtung zum Malen als diese, und sollte Mancher, an mehr Umständlichkeit gewöhnt, dieselbe vervollkommnen wollen, so wird es auf diese Grundlage hin am besten geschehen können; dagegen wahrhaft ergötzlich ist es, einem Bequemlichkeitsritter der Malerei zu begegnen, der angethan und umhängt mit Einrichtungen aller Art, als Bergstock, Gehstock, Feldstaffelei, Reißbrett, Büchsen und Flaschen, sich von ferne ausnimmt wie ein colossales Insekt, an dem man vor Springfüßen keinen Körper wahrnimmt.

Die gesammelten Studien müssen, so lange man an einem Orte verweilt, an der Wand eines möglichst staub- und dunstfreien Zimmers aufgehängt werden, daß sie recht austrocknen, und nach einer Uebersiedelung in einen andern Ort sogleich aus der Büchse genommen werden.

Man benütze auf dem Lande die Frühstunden recht und begebe sich, mit einfach umgehängtem Malkasten, wo möglich vor Sonnenaufgang an den Ort, wo man nach der Natur zu malen gedenkt. Die kühle Morgenluft erfrischt das Auge, die Gegenstände haben eine kräftige dunkle Farbe und der Morgenhimmel einen hellen Glanz. Ist die Sonne hervorgetreten, so spanne man seinen Schirm auf, stecke seinen Stock mit dem Stachel fest in den Boden, und pflanze den Schirm oben darauf.

Da die Wirkungen der Sonne am günstigsten auf der Süd- und Nordseite sich zeigen, so nehme man dahin seine Richtung und sehe nicht zu viel in den Glanz der eben in höchster Pracht emporsteigenden, um die Sehkraft für die beschienene Natur nicht abzustumpfen, es sei denn, daß man auch diese erhabene Erscheinung ausschließlich nachbilden wolle. Man stelle seinen Feldstuhl unter dem Schirme auf, nehme seine Palette, Zeichenbrett rc. aus dem Malkasten und entwerfe rüstig den Umriß nach der vorliegenden Parthie oder Gegend. *)

Die Art, wie gemalt werden müsse, ist bereits angeführt; man halte nur fleißig die Spagdel mit der daran haftenden Mischung vor die eben nachzuahmenden Theile der Natur, vergleiche, ob diese zu kalt blau, zu röthlich, gelblich, grünlich rc. sei, und versetze sie mit der verbessernden Farbe, bis man keinen Unterschied mehr wahrnimmt. So setze man die Scala der Luft und Fernefarben auf und beginne die Arbeit mit Fassung und Fleiß, und eile nur nicht, denn in einem schönen Sommer giebt es viele solcher Morgen, wo dann die Fortsetzung an ein und derselben Studie gemacht wird. An dieser Geduld scheitern viele Anfänger, der Drang, recht viele und vielerlei Exemplare mit in die Heimath zu bringen, verführt sie zur Eile; im Alles verhüllenden Winter überkommt sie die traurigste Erfahrung, daß solche Farbwische, wenn auch im richtigen Tone

*) Einige Maler zeichnen bei trübem Wetter oder während der Mitte des Tages schon den Contour solcher Parthien, um Morgens bei der rasch emporsteigenden Sonne gleich mit dem Malen beginnen zu können; allein das ist nicht anzurathen, die Macht des Eindruckes, der eingehaltene Eifer während dem Zeichnen wird erhöht, und die entstandene Begeisterung verleiht der nachher geschehenden Mischung der Töne mehr Feuer und Lebhaftigkeit.

gelungen, zu gediegener Ausführung unzulänglich sind, und ein halb verlorenes Jahr ist die Folge; dagegen welches Behagen, welche Freude, seine Gemälde nach vollendeten Naturstudien ausführen zu können, überall Sicherheit, und bei vorgenommenen Freiheiten des Effektes immer eine sichere Grundlage, ein fester Anhaltspunkt!

Ist die Sonne so hoch gestiegen, daß die lebhafte Frische des Morgenlichtes von der röthlichen Farbe in schillerndes Weiß überzugehen beginnt, nehmen ferner Hauptpartien Licht, die vorher wohlthuenden Schattenmassen angehörten, so beschließe man für diesmal seinen Fleiß, damit nicht zweierlei Lichtparthien in eine Studie kommen; 2 — 2½ Stunden reichen für einmal hin.

Ist der Ort, wo der Maler sich eben aufhielt, nahe bei einem Orte oder Hause, so kann er ein Frühstück nehmen; rohe Milch mit Brot ist für junge Leute am gesundesten, und erhält ein reines, ruhiges Geblüte. Unter Tages macht er Studien von einzelnen Gegenständen, höchst getreue Nachahmung von Bäumen, Pflanzen, Schilf, Steinen, Felsen rc., aber so genau als möglich, in Farbe; wiederholt gesagt: so getreu als möglich mit allen Kleinigkeiten und Zufällen; nur so erhält er nicht nur kostbare Perlen seines Fleißes, sondern auch eine gründliche Kenntniß der Farbe und Formen, und **eine solche Studie** nützt ihm sein Lebelang mehr, als ganze Stöße mittelmäßiger Kunsterzeugnisse.

Hat der angehende Landschafter im vorhergegangenen Winter Cartons aus seinen gezeichneten Naturstudien zusammengestellt, so nehme er vor Allem diese als Grundlage seiner jetzigen Mal-Studien; immer durchdrungen von dem Gedanken, sie zu vollendeten Oelgemälden vervollkommnen zu wollen; es

schadet sogar nichts, wenn er kleine Bleistiftskizzen davon auf die Reise mitnimmt, um die zu fertigenden Naturstudien bei der Wahl, Stellung und Beleuchtung darnach einrichten zu können. Dadurch erhält sich derselbe ein mannhaft ruhiges Gemüth, das, gleichsam mit einem Compaß versehen, alle augenblicklichen Eindrücke und schönen Gefühle für die Natur nach einem gewissen Ziele eigener Schaffungskraft hinweist. Es erwächst damit die nicht genug zu schätzende Uebung, seine Ideen auf dem gesundesten Boden der Naturgesetze aufzubauen, und sich zu bewahren vor traumhaften, unwahrscheinlichen Compositionen, die so gerne die Kinder langer Winterabende, nicht selten auch anmaaßender Phantasie, gestützt auf einigen Vortrag des Machwerks, sind.

Es soll damit nicht ausgeschlossen werden, vorkommende, alle Einbildungskraft weit überbietende, unerwartete Schönheiten, ohne vorhergegangene Absicht, ebenso eifrig zu studiren und zu malen; diese werden dann wieder Grund-Ideen zu neuen Bildern für spätere Jahre; nur trage man immer bestimmte Zwecke bei sich und der Lohn wird nicht ausbleiben.

Es ist meistens schwierig, aus kürzlich gemalten Studien nach der Natur sogleich ein Bild zu machen; es müßte denn eine (das kommt oft auch vor) ausgesuchte, mit allen Eigenschaften und Bedingungen eines completen Landschaftgemäldes ausgestattete Gegend sein. Man hebe sie nur auf, die meisten Parthien haben nur einige reizende Stellen, welche uns bestimmten, ihnen unsern Fleiß zu widmen, die aber oft erst nach Jahren, durch Hinzutritt neuer Natur-Studien, die vollkommnere Auslegung ihres verborgenen Sinnes erhalten, was sich oft plötzlich beim Durchblättern der Mappe, oder nur durch einen Blick auf die an der Wand aufgehängte Studie zeigt,

wo alsdann mit einem Male die fragmentarische Naturstudie als vollendetes Bild vor uns steht und die Ausführung meistens zur unmittelbaren Folge hat.

Unter Tages, bei Regenwetter oder großer Sonnenhitze, findet man den fleißigen Landschafter beschäftigt in ländlichen Gebäuden, er malt kleine Hühner-, Hunde-, Vieh- 2c. Studien nach der Natur; er versucht sich in menschlichen Figürchen, in denen die zahlreiche Jugend den Reigen führt; ja selbst Köpfe und die Farben der örtlichen, oft sehr malerischen Costüme sammelt er zum späteren Gebrauche; zu solchen kleinen Studien (größere sind nicht nothwendig) verdünnt man die Farben mit Terpentinöl, wodurch sich diese zu spitzigen, scharfen Strichen verarbeiten lassen.

Er reinigt seinen Apparat von trocknen Farben und Schmutz, er grundirt sich neues Papier, vollendet auch manchmal unbedeutende Stellen in seinen Naturstudien, deren Endangabe nach der Natur ihm Einsicht, oder ein überraschendes Gewitter unzulässig gemacht haben; er macht sich endlich durch harmlose Unterhaltung mit den Landleuten, mit ihrem Charakter und Gebräuchen bekannt, was bei Anwendung von Figurenstaffagen von Werth ist, und bringt oftmals Ereignisse und klimatische Erscheinungen in Erfahrung, die ihm von Nutzen sein können.

Der Mittagtisch soll sehr einfach sein, da es bei drückender Hitze fast unmöglich wird, in gesättigtem Zustande des Schlafens nach dem Essen sich zu erwehren, dagegen Abends nach der Arbeit und womöglich nach einem vorhergegangenen Bade im Freien, wenn die örtlichen Verhältnisse es gestatten, befriedige man seinen Appetit. Bei Ausmärschen von 2—3 Stunden vom Standquartier versehe man sich mit Butterbrot und etwas Käse, nur kein Fleisch, um die Empfänglichkeit für

den leisesten Hauch der Natur nicht abzustumpfen; Quellwasser lösche den Durst.

Ist der ganze Tag schön und heiter, so begebe man sich an eine Stelle in der Umgegend, die sich des Abends einmal reizend präsentirt hatte, so daß man etwa um 4 Uhr Nachmittags im Sommer an Ort und Stelle ist. Das Verfahren ist hier gerade wie am Morgen, nur wird dem eifrigen Beobachter nicht entgehen, daß alle Lichter und Schatten hitziger, d. h. von gelblicherem, wärmerem Tone durchdrungen sind, während der Morgen ein frischeres Violettblau der Schatten und röthlichere Lichter zeigte. An Letzterem ist der feuchte Thau der Nacht Ursache, der den Vegetabilien eine dunklere Farbe verleiht, welche aber des Abends von der Mittagshitze ausgetrocknet ist, demnach feuriger und wärmer dem Auge sich zeigt.

Nichts gleicht dem beseligenden Gefühle, das der fleißige Landschafter, im Besitze neuer Schönheiten der Natur, des Abends mit nach Hause nimmt; die Hoffnung unvergänglichen Vergnügens, Anerkennung im Kreise gebildeter Gesellschaften, ja selbst Bürgschaft für sicheres Fortbestehen seines Andenkens in späteste Zeiten durch Anreihung an die ausgezeichnetsten Künstler, und noch manche hier nicht genannte Gefühle sichern ihm täglich den Dank seines unermüdlichen Fleißes; eine durch Einfachheit der Lebensweise und beständige Bewegung gegründete Gesundheit macht ihn zum glücklichsten Menschen der Welt.

Während dem Malen nach der Natur, in Mitte üppiger Vegetation unter Bäumen oder Felsen, macht er mancherlei lehrreiche Bemerkungen in gänzlicher Nähe der Naturgegenstände, die ihn oft erst recht von deren Wesen unterrichten; er betrachtet die wunderbare Form und Symmetrie eines Blattes, über das er sonst sorglos hingetreten, ein Insekt, ein Amphibium,

wie es sein Dasein äußert; er belauscht den Vogel im Fluge und fröhlich in den Baumzweigen, und das scheue Wild tritt dem stillen Zeichner vertrauensvoll näher; er ruht auf dem Grase aus, und die reiche, kleine Welt, die auf dem Boden lebt, erfüllt ihn mit Erstaunen für die unendliche Natur. Der Tagesanbruch mit seiner schaurigen Stille, die Sterne der Nacht werden seine Vertrauten, und den Stürmen der Elemente tritt er freudigen Muthes entgegen, überall als Freund, allwärts als Verehrer der Schöpfung Gottes.

Ausführung der Landschafts-Gemälde.

Im Herbste, beim Eintritte der Nebel und kurzen Tage, kehrt der Maler, zwar mit verbrauchten Kleidungsstücken, aber reich an Studien und Erfahrung, in die Heimath oder den Ort seines Kunstsitzes zurück. Er sucht seine Cartons, die heimlichen Freunde seiner Wintertage, hervor, und beginnt die Ausführung derselben mit Farben auf Leinewand oder Holz. Für Alles ist gesorgt, es liegen vor ihm die Lüfte, Fernen, hohe Berge, Häuser, Bäume, Felsen, Wasser in allen möglichen Beleuchtungen rc., kurz jeder geringste Bestandtheil seiner früheren Compositionen ist fleißig in Farbe ausgeführt. Nun entwirft er auf ein kleineres Stückchen Leinewand oder grundirtes Brettchen den Inhalt des zu beginnenden Bildes im Kleinen und malt diesen mit Zuziehung seiner Malstudien frei und keck, und fertigt so die Farbenskizze, mit welcher er jeden Versuch des gewünschten Effektes macht, da sie klein ist und nach Umständen schnell umgeändert werden kann; er zeich-

net alsdann den Umriß des Cartons in derselben Größe auf Leinewand (auf Keilrahme gespannt) und untermalt nun sein erstes größeres Bild. Die Untermalung geschieht mit Borstpinseln möglichst in weichen Angaben der Formen, doch mit den richtigen Abstufungen der Farbe; nichts darf bestimmt markirt sein, weder Wolken noch Berge, Lichter oder Schatten; es müßte denn des Künstlers Vorsatz sein, auf das erste Mal gleich die größte Vollendung erreichen zu wollen (a la prima malen), das wäre eine gegründete Ausnahme.

Man gebe ferner die Lichter in der Untermalung nicht mit ganz so heller, reiner Farbe an, als sie bei der Ausführung werden sollen, und die Schatten nicht so kräftig, als beim Uebermalen. Ganz so, wie bei den Studien angegeben ist, male man die Luft, Ferne und Mittelgründe mit dicker Farbe, und die Vorgründe mit durchsichtiger, allen Tönen mehr oder weniger zugesetzter Asphaltfarbe. Die in die Luft ragenden Baumkronen, Aeste, Kamine, Dachspitzen 2c. male man mit halbem Lufttone, und erst beim Uebermalen führe man sie in kräftiger Farbe aus. Die Schatten untermale man etwas kälter, blaugrau, grauviolett, oder graugrün, je nach der Farbe des Gegenstandes, damit sie mehr Körper oder Wesenheit erhalten, und übergehe sie beim Uebermalen mit wärmerem, gleichwohl ähnlichem Tone. Untermalungen müssen massig in den aneinandergereihten Farben gehalten sein, die Masse des Lichtes imposant, ohne Details sich von den Haupt-Schattenpartien, von Weitem betrachtet, abscheiden; mit wenigen Worten gesagt: der Effekt des Bildes ist der Zweck. Daher achte man nicht auf kleinere innere Formen und verspare sie für die Uebermalung; die Fernen giebt man in verschwindenden Normaltönen, Wälder, Wiesen oder Dörfer im Mittelgrunde

in breiten Streifen mit nur einiger Charakteristik ihrer Form, Wasserspiegel mit zwei oder drei Grundfarben, Grasböden und Steine des Vorgrundes in breiten Lagen, höchstens einer Licht- und Schattenfarbe an. Kleinere Massen und Einzelheiten, als umherliegende Erdschollen, Holzstücke, dünnes Rohr und Gestrüppe, werden alle mit fetter Farbe beim Uebermalen aufgesetzt.

Im Ganzen werden ausgeführte Gemälde ebenso gemalt wie die Studien, nur mischt man die Farbentöne zu zarterer Verbindung sorgfältiger und reichlicher, besonders zu Lüften und Fernen. Die Uebermalung geschieht wieder so, nur nimmt der Künstler sein ganzes Gefühl, Gedächtniß und die Macht des ersten Eindruckes und die Kenntniß der Formen zusammen, um die Natur und ihre Reize möglichst getreu darzustellen. Daher wählt er sich beim Uebermalen Tag für Tag immer nur ein bestimmtes Stück zum Gegenstande der Vollendung. Er beginnt (nach der Ordnung von hinten nach vorn) bei der Luft. Zu diesem Behuf mischt er seine Farben in allen Abstufungen vom Horizonte nach dem reinen Blau des Himmels-Gewölbes, und setzt diese in reichlicher Masse auf seine Palette, in der Art, daß die hellen Töne in der Nähe des reinen Weiß und die dunkelsten nach den dunkleren Hauptfarben zu sich vertiefen.

Es ist dieses, um das Auge allzeit an eine Ordnung auf der Palette zu gewöhnen, wodurch der Farbensinn erhalten und erhöht wird, daher Kenner der Kunst an der Palette schon das Talent oder die Meisterschaft des Künstlers erkennen wollen. Da nun die Farbe des Horizontes die wichtigste ist, so mische man sie nach der Natur und für das auszuführende Gemälde mit dem ganzen Aufgebote des Gefühls und Scharfsinnes. Steht die Sonne hoch, so ist der Ton des Horizontes grau-

röthlich; geht sie gegen Abend, so zeigt sich derselbe in zartem Kampfe zwischen Gelb und dem Grauroth, das bei vorzüglich schönem Wetter ins Grünliche fällt, und noch mehr gegen Abend dem vorherrschend Gelben, noch später Goldgelben, und zuletzt einem glühenden Rothgelb (gleichwohl zart durch Blau gebrochen) unterliegt.

Die Uebergänge der Horizontfarbe in die des Aethers fallen dem Anfänger etwas schwer, allein da giebt es kein besseres Recept, als viel nach der Natur malen. Die Uebergänge vom gelblichen Horizont ins Blaue würden ohne Beimischung von gebranntem Lichtocker (roth) und wenig Kernschwarz rein grün ausfallen; dies ist die Klippe, woran man eine Zeitlang scheitert; man lasse aber auch den blauen Aether nicht ungebrochen, daß er, mit Erhaltung des schönen Himmelsblau, doch den Hauptton des Abends oder der vorgestellten Tageszeit erhält. Die Mischung der Wolkenfarben geschieht am weichsten, wie früher schon gesagt, dadurch, daß man in Lichter und Schatten tüchtig von der Farbe des Aethers, worauf sie zu stehen kommen, darunter mischt; wenngleich das goldenste Lüftchen auf der Palette als Farbe wenig Glanz und Ansehen hat, desto sanfter wird es im Bilde sich präsentiren, wenn nur die Schattenfarbe desselben richtig gewählt und kräftig ist.

Beim Uebermalen der Fernen gebe sich der Anfänger nicht dem irrigen Glauben hin, Alles, was sein Verstand oder die Bekanntschaft mit dem fernen Terrain als Form ihm erklärt, müsse er auch deutlich malen, sonst sei dies nicht ausgeführt. — Sobald sich ihm in der freien Natur solche Meinung aufdrängt, betrachte er gleich die Gegenstände des Vorgrundes recht genau und nur kurze Zeit, und lasse dann seinen Blick rasch auf die Ferne gleiten, so wird sich ihm der zarte Schleier zeigen, der

über diesen Theil der Landschaft gezogen ist, und wie er ihm nun vorkommt, so male er ihn in die Studie und auf das Bild. Dasselbe gilt von Mittelgründen, auch in der Uebermalung, die in breiten Strichlagen, mit nur einiger Bestimmtheit mehr, angegeben werden dürfen.

Auch in den Vordergründen halte sich der beginnende Landschafter an seine Studie und führe seine darin vorkommenden Gegenstände mit Zuziehung seiner Zeichnungen recht fleißig aus.

Bis hieher hat also dieselbe Weise des Ausführens eines Gemäldes genau solche Anwendung gefunden, wie die Studien gemalt werden, und doch ist ein Unterschied zwischen diesen und gediegenen Gemälden. Außer der Vollendung, d. h. der genauen Angabe der Details und dem freien Arrangement der Composition, giebt es noch manche Vorzüge und Kennzeichen eines guten Bildes vor der gemalten Studie; diese bestehen erstlich darin: daß man durch theilweise, mit Oel verdünnte Lasuren, oder Farbüberzüge, mit oder ohne Weiß, ganze Parthien verbinden kann, wodurch das Gemälde mehr innere Fassung und Schmelz erhält; dann aber auch dadurch, daß der Künstler sich die poetische Freiheit erlaubt, manches Licht, es dem Gesammteffekte unterordnend, wegzulassen, es anderswo, seinem Genie nach, an passenderem Orte anzubringen, und ebenso verfährt er theilweise mit Schatten, oder Versetzung von Gegenständen, die sich an andrer Stelle besser eignen, sofern der Sinn und Charakter des Ganzen dadurch nicht gestört wird; und endlich darin, daß vollendete Gemälde sich durch einen Gesammtton, der wie eine Grundidee der Farbe das Bild durchdringt, vor den härter in Farbe zusammengesetzten Studien auszeichnen, und dieser Vorzug eines Gemäldes gehört mit zu den letzten Höhegraden künstlerischer Ausbildung. An=

fänger im freien Bildermalen, dies Bedürfniß fühlend, suchen dadurch der eben erwähnten Eigenschaft näher zu kommen, daß sie beim Anfange gleich die Leinewand in Luft, Ferne, Mittelgrund und Vorgrund mit einem gelblichen dünnen Ton (mit Terpentinöl gemischte Farbe) decken, und nach Maaßgabe des Lichtes viel oder wenig auftragen; dadurch vermeiden sie die Anwendung kalter Farben, die bei zarter Mischung mit gelbbraunem Ocker immer noch Schattenwirkung hervorbringen, und da diese gelbliche Farbe durchschimmert, am Ende dem Bilde einen warmen Gesammtton verleihen; man vergleiche Both's, Berghem's ꝛc. Gemälde, denen diese Eigenschaft der glühendsten Wärme in hohem Grade eigen ist. Es will hier nicht in Zweifel gezogen werden, daß diese berühmten Meister es nicht auch so gemacht und ihre Leinewand mit dunkelgelben Farben, als Goldocker und Dunkelocker, gebrannt und ungebrannt, unterarbeitet haben; allein das Bedürfniß lag in ihnen, sie sahen, sie fühlten glühend für die südliche Natur. Die Gemälde Ruysdael's, Everdingen's, Hobbema's ꝛc., welche die Darstellung einer italienischen Gluth nicht in Absicht haben, sind von demselben Gesammthauche der Farbe durchdrungen. Man lernt dieses durch Anfertigung vieler Farbeskizzen, in die man anfänglich zufällig, unbewußt diese Eigenschaft bringt, was später in Begriff und Klarheit der Ursache als sicherer Besitz dem Künstler sich zu eigen macht. Die Beimischung gewisser Farben, bestimmt durch das Klima, die Farbe der Luft, des Bodens, der örtlichen Vegetabilien ꝛc. trägt dazu das Meiste bei, und man gelangt bald dazu, wenn man die beim Studienmalen nach der Natur angegebene Weise, die Farbe des Hintergrundes allezeit über die Hälfte des vorstehenden Gegenstandes herein zu malen, befolgt. Hat eine gemalte Ferne,

nach dem Zusatze der übrigen Theile, in einer begonnenen Landschaft ihren Ton geändert, ist er schwächer, blauer, rother 2c. 2c. geworden, und man erkennt dem neuzugesetzten gemalten Stücke der Landschaft den Vorzug der Richtigkeit zu, so überzieht man die Ferne mit demselben Tone, womit er gemalt ist, nur mischt man demselben von der fehlenden Farbe etwas zu, daß er zu dem ganzen Bilde paßt. Ist der Mittelgrund grauviolett, so hält man die Ferne bläulicher; ist er bräunlich, so nehme man mehr Violett dazu, und verdünne die so gemischte Farbe ganz wenig mit Mohnöl. Damit übergeht man die Ferne sehr dünn, welche dadurch in ihrem Wesen und Deutlichkeit nichts verliert, nur daß sich ihre Farbe mehr dem Ganzen günstig anschließt; dieses ist eine Lasur mit Weiß, weil nämlich schon unter die hellere Farbe der Ferne Weiß gemischt ist. Saftig aussehende Vorgründe und Schatten lasirt man mit Farben ohne Weiß, sonst würden diese ein staubiges, mehliges Aussehen erhalten. Mit diesen Lasuren kann man wunderbar schöne Töne hervorbringen, nur ist es allzeit rathsam mit Farben ohne Weiß auf kältere Untermalung zu lasiren. Es ist dieß das letzte Geschäft bei Vollendung eines Gemäldes, allein von ungemeiner Wirkung, und viele Maler berechnen oftmals große Theile ihres in Arbeit stehenden Bildes auf diese letzten Lasuren.

Beiläufig bemerkt, eignen sich dazu gebrannter Goldocker, gebr. Terra de Siena, gebr. grüne Erde, Asphalt-Beinschwarz, zuweilen auch Pinkerts- oder Pariserblau, und diese untereinander gemischt, wie bereits bei der Gebrauchsanweisung der Farben angemerkt ist.

So viel übrigens manche Künstler in solcher Weise versuchen und sogenannte Entdeckungen machen, wird der Anfän-

ger doch ernstlich verwarnt, sich viel damit abzugeben, und lieber fleißig die Natur und seine darnach redlich nachgeahmten Studien zu benützen, und die Farben durch ein für allemalige Mischung so aufzutragen, wie diese ihm sie zeigen. Es ist ja beruhigend genug, wenn eine Lasur den endgültigen Natur-ähnlichen Ton liefert, den man durch Mischung nicht gleich getroffen hat, während man durch dergleichen absichtliche Lasurunterlagen und Farb-Manoeuvre's bald der Gefahr ausgesetzt ist, ein Manierist zu werden, und sich in Gemälden aller Art und Tageszeiten dieselben Farbtöne wiederholen, was in der Natur nie Statt findet; dazu gesellt sich gewöhnlich ein methodischer, bedeutungsloser Vortrag ohne Herz, Gefühl und Liebe für die reiche, ewig neue Natur, die Früchte vieljährigen Fleißes sind dahin, und eine Rückkehr zur kindlichen Pietät schwer, oft nie mehr möglich. Darum immer nur die Natur zum Muster nehmen, sie allein ist unveränderlich durch alle Jahrhunderte, wie ihre reinen Nachahmer, dagegen frivole Nachahmung schon oft nach 50 Jahren, und wäre sie in ihrer Zeit bis zum Himmel erhoben worden, untergeordnet oder vergessen nur noch öde Gänge herrschaftlicher Schlösser ziert, oder à tout prix von Trödlern feil geboten wird.

Ist ein Bild untermalt, mit breiten Farbelagen, so läßt man es im Sommer 3 Wochen, dagegen im Winter 6 Wochen an einem Orte, wo der Luftzug beikommen kann, in unbewohntem Zimmer bei geöffnetem Fenster oder an einem Staub- und Ausdünstungsleeren hellen Orte stehen. Der Zutritt des Lichtes macht die Farben hell und leuchtend, der Zug der Luft, und der darin enthaltene Sauerstoff dringt in die gemalte Oberfläche ein, und verhütet das Gelbwerden des Oeles, womit die Farben des Gemäldes angerieben sind.

Diese Vornahme ist von großer Wichtigkeit, und in Arbeit stehende Bilder, die während der Ausführung ununterbrochen im Atelier gestanden, werden nie so hell erscheinen, selbst nicht in den hellsten Sälen der Kunstsammlungen.

Viele Künstler bedienen sich behufs des schnelleren Trocknens der weißen kölnischen oder Pfeifenerde, welche sie mit Wasser zu einem Brei auflösen, und über die Untermalung streichen, damit diese das schnelle Trocknen fördere, indem sie das Oel der Farbe an sich zieht, und so bald man will, leicht abgewaschen werden kann. Im Ganzen ist dieser äußerste Nothbehelf, wenn man mit Eile der Vollendung gedrängt ist, nicht ganz zu verwerfen; allein wenn es nur irgend sein kann, warte man den vorangegebenen Verlauf des Trocknens an der Luft ab, oder bis die Untermalung ohnehin ziemlich trocknen ist; denn oftmals zieht sich diese Erde so fest zusammen, daß sie die Untermalung sammt dem Grunde der Leinewand stückweise aufhebt und unheilbaren Schaden verursacht. Man meide darum alle Gewaltmittel; und will man auf das Unschädlichste das Trocknen beschleunigen, so wasche man in den letzten Tagen, ehe das Bild zur Uebermalung gelangt, dasselbe fleißig mit Wasser, lasse die Tropfen, statt sie abzuwischen, darauf eintrocknen und stelle es immer an die Luft. Nach und nach werden immer mehr solcher Tropfen neben einander eintrocknen, und durch Hinterlassung von wenig Thon-, Kalk- oder Alaunerde, dem Bilde ein unansehnliches Aussehn verursachen, dagegen die leise Haut der feinsten Thonerde wird durch Anziehen des Oeles dem Bilde sehr nützlich sein.

Vor dem Uebermalen wasche man das Bild rein, wische es mit feiner weißer Leinewand ab, und lasse es mehrere Stunden trocknen.

Man beginnt bei der Luft zu übermalen, indem man vorher die richtigen Luft- und Wolkenfarben auf der Palette gemischt, und nach Erforderniß die in der Untermalung bereits aufgetragenen nachgeahmt, vermehrt oder verbessert hat. Es ist unter der Uebermalung nicht gerade verstanden, daß das Bild noch einmal förmlich mit dicken Farben überstrichen werde, sondern dieselbe findet Statt, damit nebst dem kräftigeren Farb-Auftrage sie vollkommner die Natur erreiche; darum fange man mit nicht allzu dicker Farbe da an, wo mehrere Kraft der Farbe, Verbindung der vorhandenen Töne, oder feurigere Lichter nöthig sind, und fahre von diesen Punkten ausgehend über die ganze Luft fort, jedoch wie gesagt nicht mit zu vieler Farbe im Pinsel, immer auf den Ausdruck lossteuernd, den dieselbe haben soll; nach und nach wird sie doch Farbe genug erhalten. Ist dann ein größeres Stück nach dem Ermessen in allen Theilen zart vermalt, so nimmt man versuchsweise den Dachs- und letzlich den Haarpinsel, und legt die feinen Furchen der Borst- oder Fischpinsel auf das Zarteste glatt, und es ist dem Maler unverwehrt nach dieser Manipulation neuerdings mit frischer Farbe neue Formen, Verbindungstöne 2c. 2c., so lange bis sein Gefühl oder Auge befriedigt ist, hineinzumalen, und auch diese auf die eben beschriebene Art zu verschlichten.

Um die Uebermalung mit der Untermalung besser zu vereinigen, und zugleich das Geschäft des Uebermalens angenehmer zu machen, bedienen sich manche Künstler der Retouchir- oder Malbutter; diese wird bereitet, indem man in einen neuen kleinen glasurten Topf 2 Loth weißes Jungfernwachs, eben so viel Nuß- oder Mohnöl thut und solche auf einem gelinden Kohlenfeuer zusammenschmelzen läßt, und wenn dieß geschehen,

fügt man zu dieser Mischung 1/2 Loth weißen ausgesuchten Mastix, welcher sich bald, besonders bei Umrührung mit einem Glasstäbchen oder reinen Holzspatel, mit dieser Masse vereiniget, die man entweder noch warm in Schweinsblase füllt wie die Oelfarben, oder unter fleißiger Bewahrung vor Staub im Topfe zugedeckt läßt. Es ist dieses in der That ein höchst angenehmes Material für die Uebermalung. Vor dem Beginne derselben nimmt man von der Malbutter ein Päştchen, erbsengroß, an den sauber abgewischten Mittelfinger, und reibt mit diesem das Stück, welches an dem eben laufenden Tage übergangen werden soll, tüchtig ein, mehr durch fleißiges Reiben mit dem Finger, als man viel von der Masse gebraucht; dadurch erhält die Untermalung eine Lebhaftigkeit, als sei sie frisch gemalt, und die Farben der Uebermalung legen sich, so sanft mit dem bereits Trockenen sich vereinigend, auf, daß den Maler ein seltenes Behagen und Freude für sein Tagewerk überkommt. Bei so mäßigem Gebrauche, wie hier angegeben, kann diese Art der Vorbereitung zur Uebermalung nur vortheilhaft sein; doch lasse man sich, nach der Leidenschaftlichkeit oder Bequemlichkeitssucht mancher Maler, nicht verleiten, diese Malbutter unter die Oelfarben zu spagdeln, um ihnen mehr Geschmeidigkeit und Schmelz (z. B. wie denen der alten Holländer) zu geben, denn ein frühzeitiges Nachdunkeln wird die unausbleibliche Folge dieser übertrieben guten Meinung sein. Außer der Luft und Ferne, die man gleichfalls mit der Malbutter, wie angegeben, zum Uebermalen vorbereitet, ist es vortheilhaft (vom Mittelgrunde an) die gemischten Töne etwas weniges mit Nuß- oder Mohnöl zu verdünnen, um die nunmehr schon vor kommenden Details der Landschaft, als Zäune, Thürpfosten, Fensterstöcke, Baumstämme, die sich in Mitte der Baummas-

sen 2c. 2c. zeigen, zierlich und rein angeben zu können. Man nehme, nicht genug anzurathen, für jeden Tag nur ein gemessenes Stück zur Ausführung sich vor und setze sich zu diesem, für alle und unbedeutendste Kleinigkeiten, die richtige Farbe mit der Spagdel auf, damit man sich ganz der Vollendung seines Gemäldes hingeben kann. Läßt man in dieser Beziehung Unordnung einreißen, und will man das Meiste mit dem Pinsel mischen, so verlieren die Farben die Freudigkeit, sie werden von der in den Pinseln von einmaligem Gebrauche desselben Tages noch innesteckenden, oft conträren Farbe schmutzig, und außer der nach und nach schwindenden Lust an der Arbeit, wird das Gemälde einen müden, stagnirenden Charakter annehmen; denn nichts rächt sich mehr, als begangene Fahrlässigkeiten bei der Oelmalerei!

Beim Aufsetzen von Lichtern, besonders kleinen, oder auch kleinen Schatten, sehe man die Natur, oder seine gemalte Studie sehr genau an, bis man die Form recht inne hat, dann setze man sie aber auch fest und keck auf den Unterlageton, und es wird diesen Strichen ein unbegreiflich ansprechendes Leben eigen sein, das solche mit 2 bis 3 maliger Wiederholung aufgesetzte bei der größten Sorgfalt nie erhalten werden. Auch zum Vordergrund temperire oder verdünne man die Farben etwas, um seinem Pinsel die möglichste Freiheit des Machwerks zu eröffnen, und setze auch dazu sich hinreichende, und zweckmäßige Farben auf. Die Ordnung des Farbaufsatzes für Vordergründe ist ungefähr folgendermaaßen:

1. Ton. Gelb.	2. Ton. Roth.	3. Ton. Grau.
Weiß, ungebrannter Hellocker, etwas wenig Beinschwarz in 3 — 4 Abstufungen, von denen die vorderste gelblich weiß, gelber, noch gelber ꝛc., letzter Ton ganz gelb, jedoch auch hier mit obigen Zusätzen in Weiß und Schwarz.	Weiß, gebr. Hellocker, etwas wenig Beinschwarz, in eben so viel Abstufungen, wie beim Gelb, so daß auch hier der hellste weißrothe Ton der erste, und der ganz rothe der letzte ist.	Beinschwarz und Weiß, mit wenig gebr. Hellocker, gerade wie bei den vorhergehenden Mischungen, das hellste Grau voran, das dunkelste bis zum Schwarzgrau zuletzt.

4. Ton. Grün.	5. Ton. Braun.
Ungebrannter Hellocker, Pinkertsblau, Beinschwarz und wenig Weiß. Die 3 ersten Töne mehr gelblichgrün, die 3 letzten bläulichgrün, bis zu schwarzgrün.	Gebrannt. Dunkelocker, Beinschwarz, wenig ungebr. Hellocker und wenig Weiß. Mittelhellbraune bis zu schwarzbraun. Mischung.

Zum Ueberflusse setzt der sorgfältige Maler zwischen die schwarzgrauen und grünen Töne ein Paar rein blaue (auch mit Schwarz gebrochen), wodurch der Farben-Aufsatz mehr Lebhaftigkeit erhält. Dem aufmerksamen Beobachter wird die Aehnlichkeit nicht entgehen, die diese Farbenordnung mit der des Luft-Farbenaufsatzes hat; steht die Sonne hoch, so fängt die Farbe des Horizontes mit der zweiten Tonreihe, der röthlichen, an; steht die Sonne tief, so beginnt der Aufsatz der Farben in Gelb, Roth, Grau; bei Wolken ist es dasselbe; nur sind alle Luftfarben stark mit Blau gebrochen (gemischt), während die des Vordergrundes ein durchsichtiges Schwarz als Verbindungsmittel erhalten, so wie den Lüften und Fernen ein dichtes Schwarz (Kernschwarz) zugesetzt wird. Bei allem Unterrichte muß Einfachheit und Zweckmäßigkeit den Anfang verständlich erhalten, deshalb wird obiger Farbenaufsatz dem Anfänger genügen, ja er wird weit mehr damit zu Stande bringen, als er bei der ersten Probe glaubt; und hindert ihn nichts, auf dieser Grundlage fortzubauen. Der Landschafter braucht in Vorgründen überhaupt (Aether und Lüfte als gleichmäßige Massen ausgenommen) keine so completen Aufsätze, da er alle Augenblicke mit der Farbe wechselt.

Bei kleinen Bildchen ist es gut, alle Farben, selbst die dunkelsten, mit etwas Cobalt zu versetzen, da sie dadurch mehr Leichtigkeit und Licht erhalten, und der Cobalt leuchtet, was man deutlich bemerken kann, in der Abenddämmerung: wenn ein ganzes Bild mit dem schwindenden Tageslicht dunkler wird, so werden die Lüfte, Fernen rc., die mit Cobalt gemalt sind, heller, als sie bei Tage sind.

Je größer ein Gemälde ist, mit desto kräftigeren, tieferen Farben darf man es malen, da große Massen unter sich bei

wenigem Lichte sich erklären, und es versteht sich von selbst, daß der Farbenauffsatz vollkommener werden muß. Z. B. bei Ausführung einer belaubten Baumkrone setzt man sich seine verschiedenen Grün auf. Die erste Reihe in 4—5 Abstufungen sind die gelblichen Grüne, zu den vordersten Parthien, die lebhafter grünen, als Lokaltöne, graugrüne als Reflexe der Luft, schwärzlichgrüne als tiefste Einsenkungen der Baumparthien, bräunlichgrüne als Reflexe von unten herauf, endlich röthlich für verwelktes Laub oder zum Modelliren des gelbgrünen, vordersten Lichtes. Auch hier kann der Landschafter die vorangegebene Farbenordnung, wie gelbliche, röthliche, grauliche, grüne und bräunliche Töne aufsetzen, und wird sich dabei behaglich finden, denn Ordnung auf der Palette erleichtert ungemein das Geschäft.

Es bedarf keiner Belehrung, daß man, um große umfangreiche Gemälde auszuführen, auch große Studien nach der Natur malen und zeichnen müsse, ein Satz, der für alle Fächer der Kunst gilt, und es gehört, weiter bemerkt, zur Uebermalung oder Ausführung nebst den übrigen Eigenschaften zu einem guten Gemälde eine gleichmäßige, feste Behandlung; diese muß aber durchaus aus der Uebung hervorgehen und darf keine Nachahmung sein.

Durch den Gebrauch stärkerer (Borst=) Pinsel gewöhnt man sich bald an die größere Behandlung, durch die Anwendung spitziger (elastischer oder Fisch=) Pinsel hingegen eignet man seine Hand für kleines Format, und da nichts unbeholfener sich ausnimmt, als ein großes Bild mit kleiner Behandlung, und leerer als ein kleines Bild mit dicken Pinseln, so prüfe und übe man sich bei Zeiten, bevor man zur Ausführung eines Gemäldes schreitet.

Bevor man ferner ein Gemälde beginnt, prüfe man genau, welche Größe und Form am meisten geeignet sei, denn nicht selten sieht man kleine Gemälde, die groß ausgeführt zu werden Stoff genug bieten, und große, die mit dem vierten Theile des Umfanges reichlich groß genug wären. Im ersten Falle ist man noch im Vortheile, da ein reiches Motiv in jeder Form gerne gesehen wird, allein ein magerer Gegenstand muß schon mit ausgezeichneter Technik durchgeführt sein, um ebenbürtig unter den mit schönen Einzelheiten bedachteren Kunstwerken eintreten zu können; doch läßt sich hier kaum eine Regel angeben, da Talent und Genie das einfachste Süjet auf das Ueberraschendste durch Farbe und Beleuchtung zur Bedeutsamkeit erheben können.

Kein Fach der Malerei ist so sehr von der Gesundheit, Frische und Heiterkeit des Gemüthes abhängig, wie die Landschaftmalerei, und eine unruhig oder zerstreut durchbrachte Nacht, Kummer oder Niedergeschlagenheit machen sich unmittelbar fühlbar bei der Arbeit. Man unternehme es ja nie, in einer laxen Stimmung eine Luft, eine Farbenskizze oder eine Veränderung an einem Bilde vorzunehmen, und sei dessen gewiß, daß man rückwärts arbeite. Schon bei der Mischung des Aufsatzes auf der Palette zeigt sich die Unmöglichkeit des Gelingens meistens, dann ist es wohl nöthig, damit auszusetzen. Ist gerade keine leichtere, gefahrlosere Arbeit vorhanden, so mache man einen Morgengang ins Freie, wenn die Witterung es erlaubt, zeichne, male etwas mit dem kleinen Apparat, und nach wenigen Stunden zurückgekehrt, wird es schon besser gehen.

Auch während der Arbeit stellt sich bisweilen Sättigung ein, die oftmals in der zu großen Erwartung des Gelingens ihren Grund findet; dann lege man die Palette aus der Hand,

und gehe eine Stunde ins Freie, mache einen angenehmen Besuch rc., kehre aber ermuntert bald wieder zurück und an die Staffelei; das Gute wird schöner ins Auge fallen, das Bedeutungslose durch eine Correctur bald erkräftiget sein; auch gute Bilder mitunter zu sehen, muntert ebenfalls ungemein auf.

Beim Betrachten guter Bilder, besonders wenn Eins oder das Andere Aehnlichkeit der Farbe, des Motivs oder der Beleuchtung mit dem Gemälde hat, das man so eben auszuführen im Begriffe steht, hüte man sich wohl, einzelne Theile davon in seine Arbeit, sei es durch sein gutes Gedächtniß oder durch Copiren, zu bringen, indem dadurch fast allemal Verwirrung und Disharmonie mit den nebenanstehenden Farben eintritt, und dem Maler, außer vielen zwecklosen Veränderungen gelungener Stellen, die Freude des Selbstgefühls und die Ruhe dadurch geraubt wird. Dieselbe Bewandtniß hat es auch mit der Nachahmung der Manieren in Ausführung der Fernen, des Baumschlags, der Felsen rc. anderer Meister; dies Alles vermeide man und halte sich an seine eigenen Studien. Im Allgemeinen ist es gut, große Meister zu studiren, allein der Nutzen, den der Maler aus deren Werken zieht, muß seinen Weg erst über die Natur zur Nachahmung in seine eigenen Kunstschöpfungen nehmen.

Manchmal kommt es auch vor, daß man eine ganz gute Untermalung, von der man sich viel Angenehmes zu versprechen allen Grund hatte, zurückarbeitet, in der vorausgegangenen Absicht, dieselbe zu verbessern. Hier giebt es kein besseres Mittel, als des Abends seinen Mallappen oder seine Spagdel zu nehmen, und das falsche Element, das sich des Tags über hineingeschlichen, rein und sauber abzuwischen, und für die nächsten Tage etwas Anderes vorzunehmen, bis Neuheit und Frische

wieder eingetreten sind; und glaube man ja nicht, es zwingen zu wollen, es rächt sich meistens durch gänzliches Mißlingen. Dagegen, wenn der Maler im besten Zuge ist, und Freudigkeit für seine Arbeit ihn durchdringt, mache er sich keine Skrupel, riegle seine Thür bis zu gewisser Stunde zu, und sei nicht zu Hause, dem zartesten Verbitten störender Besuche; kein Freund wird es mißdeuten, und zu angegebener Stunde wiederkommen, wohl ermessend, daß sich die Begeisterung nicht commandiren lasse.

Hat sich übrigens doch bei dem auszuführenden Bilde nach und nach ohne Bemerken Monotonie (Eintönigkeit) oder Bedeutungslosigkeit der Wirkung oder trübe Farbe im Bilde Platz gemacht, so stelle man es wenigstens 8 Tage, ohne es wieder zu sehen, aus den Augen, und nehme ein anderes angefangenes Bild vor, durch dessen gänzlich veränderten Sinn und Farbe die Urtheilskraft zu Verbesserung des bei Seite gestellten Bildes wieder hergestellt wird; trübe, unverbesserliche Stellen schabe man ab, oder schleife sie mit Bimstein bis auf den Grund ab, um auf's Neue mit klaren, wohlüberdachteren Farben die endliche Vollendung zu erzielen.

Da die Ausführung eines größeren Kunstwerkes Zeit braucht, und während dieser das Auge des Anfängers durch die ununterbrochene Beschauung die Gewißheit öfters zu bezweifeln anfängt, ob der Effekt, die Farbe und Naturwahrheit wirklich erreicht werde, so kehrt er zeitweise sein Bild um, d. h. daß die Luft unten zu stehen kommt und der Vordergrund oben; auf diese Weise stört ihn nicht der Inhalt der Zeichnung, und die Perspektive der Farben tritt klarer vor ihn; denselben Dienst erweist ihm auch ein guter Spiegel, worin er sein Bild neu sieht, nur darf das selten geschehen, daß er sich an diese Täuschung nicht gewöhne, und sie sonach nutzlos mache.

Der tüchtige Maler übermalt seine Gemälde nur einmal, und fügt allenfalls Fehlendes noch durch Retouche (stellenweise Nachhülfe mit Farbe) bei; er vermeidet ein zu oftes Uebermalen, wodurch die Farben ihre Durchsichtigkeit verlieren, und des vielen Oeles halber bald nachdunkeln und später schwarz werden.

Ferner enthält sich derselbe des Gebrauches greller Farben, als des grünen Zinnobers, aus Chromgelb und Pariserblau, des Cadmium, eines ungemein brillanten und schweren Gelbs, dem nur 3mal tiefere, ebenso lebhafte Farben Stand halten; des Chromgelbs, das den Anfänger zum Gebrauche verlockt, unnatürliche Farben und offenbare Vernichtung der soliden Farben herbeiführt, bei alledem nicht chemisch haltbar ist; ebenso hütet er sich vor Allem, was ihm durch die glänzendsten Anpreisungen der Kunsthändler empfohlen wird, nie vergessend, daß die unvergänglichsten Werke seines Faches mit den einfachsten Farben gemalt seien, und es nur an ihm liege, dieselben zu den herrlichsten Kunstschöpfungen verwenden zu lernen.

Nachträgliche Belehrungen über das Studium der Landschaftmalerei.

Die Landschaftmalerei bietet so vielerlei Stoffe des Studiums, daß es der geordnetsten Kenntniß derselben nicht gelingen wird, schrittweise jedem, und in gewisser Reihenfolge, die nothwendige Erklärung zuzuwenden; es sollen nun noch die fehlenden Stellen erläutert werden.

Die Beleuchtung durch die Sonne oder den Mond bil-

det die Seele, das belebende Princip in dieser Art von Gemälden, daher muß der Landschafter seine ganz besondere Aufmerksamkeit auf die Wirkung des Lichtes bei allen Gegenständen richten. Jede Jahreszeit hat ihr besonderes Licht; die Frühlingssonne, noch entfernt, durchglüht nicht das Firmament und entlockt noch nicht der neuerstehenden Erde zahlreiche Dünste; daher ist der Aether reinblau und durchsichtiger wie im Sommer, die Sterne der Nacht funkeln heller, und scheinen dem Auge größer. Das zarte Grün der Frühlingsblätter, nicht dem versengenden Strahle der Sommersonne ausgesetzt, ist frisch und kälter grün, der Erdboden ist feucht, grau und dunkel, und harmonirt mit dem kälteren Blau des Himmels.

Erst wenn die zarte Knospe, gesprungen vom lockenden Strahle, in erfrischender Luft sich erkräftiget, auf Stiele sich gestützt, um die Macht des näherrückenden, Thätigkeit fordernden Himmelslichtes zu ertragen, steigen die Dünste der Erde mächtig empor, und stehen, die Atmosphäre bildend, über und um uns. Das saftige Grün verwandelt sich alsdann in undurchdringlicheren Stoff schwarzgrüner Blätter, die dunklen feuchten Aeste werden hell und trockner Farbe, der Boden wird gelbgrau, die Steine weiß und glänzend, und Höhenrauch lagert sich zwischen Vorgrund und Ferne. Die Sonne weicht von ihrem Höhepunkte, kalter Thau der Nächte und Nebel bleicht das Laub der Blätter, sie werden gelb und röthlich und es tritt der Herbst ein. Die Bäume entlauben sich nach und nach, das nackte Gerippe der Bäume ist nicht mehr im Stande, reizend zu verhüllen, was sich mächtig hervordrängt, der Himmel wird trübe, wie eine graue Leinewand, es fällt Schnee, die saftigen Ränder der Gewässer trocknen ein, diese gerinnen zu grünlichem Eis, und es ist Winter. Das kennt nun jeder Freund und Beobach-

ter der Natur, auch ohne ein Maler zu sein; allein die Jahreszeitgemäßen Einzeltheile einer Landschaft ganz übereinstimmend wieder zu geben, ist eine interessante und mit der feinsten Sorgfalt zu begleitende Arbeit. Den Frühling als Gemälde darzustellen, ist wohl eine schwierige Aufgabe, da das reine Blau des Aethers leicht in der Nachahmung den Schein annimmt, als habe der Maler nicht verstanden, die Farbe zu brechen; gleiches Geschick bereiten ihm die Wolken, welche so rein und bestimmt auf dem Aether stehen, und nur durch feinen Sinn für Form und Lokalfarbe zu erreichen sind, weil die Dünste des Sommers und der übrigen Jahreszeiten fehlen. Das reine Blau des Frühlingshimmels, das namentlich am frühen Morgen wahrhaft hochpoetisch und überaus hoffnungerregend sich zeigt, muß vor Allem durch die kräftige, schwerere Farbe der feuchten Erdflächen und Berge, bewachsen mit schwärzlich-violetten Massen, noch in den Knospen stehenden Wäldern oder dunkelgrauen Steinen, gemildert werden, und mehr ins grünlich Blaue mit schnellem Uebergange zu der gelblichen Farbe des Horizontes sich charakterisiren; die röthliche Farbe (gebr. Hellocker) bleibt hier fast ganz weg, da sie das Dasein beleuchteter Erddünste zu beurkunden, gebraucht wird. In der specifisch-schweren Abscheidung des Erdbodens vom leise erwärmten reinsten Aether, in der Möglichkeit, nach der düstern Nebeldecke des Winters, den Hoffnungsstrahl des sehnenden Auges von der Erde aufs Neue wieder jenen Ewigkeit verheißenden Räumen zusenden zu können, mit der Zuversicht, die rauhe Seite des Jahres hinter sich zu haben, darin ist der Grund der Frühlingsfreude zu finden. Der verständige Mensch erfreut sich an dem Entstehen und der Kindheit der Dinge, weil er Fortbewegung liebt, und ungemein ergötzen ihn die

Erstlinge der Pflanzenwelt, das Schneeglöckchen und die Aurikel auf dem trieberfüllten noch ruhenden Boden, es sind die Herolde der schönsten Jahreszeit, und muß der Landschafter der Ausführung dieser lieblichen Kinder des Frühlings seine ganze Liebe angedeihen lassen. Es ist hier nämlich von dem frühesten Stadium, dem Eintritt des Frühlings, die Rede, weil die nachfolgende Erscheinung dieser wonnevollen Jahreszeit sich blos nur noch durch den Blumenreichthum und eine mit vielfachem, buntem Grün zusammengesetzte Pracht bezeichnet, die viele Aehnlichkeit mit dem Sommer hat; der Maler aber hält sich an die Zeiten, Formen und Farben, welche das eigentlichste Wesen der Naturerscheinungen bezeichnen. Vermöge der Reinheit des Aethers endlich, und für jetzige Aufgabe zeigt sich der Sonnenschein oder die Beleuchtung lebhaft und frisch, selbst auf entfernteren Theilen der Landschaft, und sind die gebrochenen Töne nur insofern abzustufen, daß die Gegenstände auf der Leinwand nicht flach über einander stehen, sondern wie es der perspektivische Ausdruck des Raumes bedingt; sonst aber rein, frisch und deutlich gehalten werden. Bezeichnende Belebung mit Figuren (Staffagen), als Spiele im Freien, auch treffende einzelne Figürchen, die der Maler beim Zeichnen und Malen nach der Natur höchst aufmerksam beobachtet, geben der beabsichtigten poetischen Stimmung den vollendeten Ausdruck. Die Frühlingspracht der Blumen ist nur ausnahmsweise ein Motiv für geistreiche Maler, da sie durch ihre grellen Farben die ruhige Wirkung eines Gemäldes stören.

Der Sommer bietet weit mehr Eigenschaften zu einer dankbaren Landschaft. Die vollendete Vegetation gestattet dem Künstler massenhaftere Auffassung zur Erzielung ruhigen, aber tiefen Eindruckes seiner Gemälde. Die durch die Hitze empor-

steigenden, beständig zitternden Dünste stellen in der Natur jene für alle Gemälde so wünschenswerthe Verschwindung der Gegenstände nach Maaßgabe der Entfernung her, das Auge durchdringt nur die nächstliegenden Luftschichten und nimmt nur von ihnen die eigentliche Lokalfarbe wahr, wogegen nach dem Horizonte hin Mittelgründe und Fernen gleichsam in der Luft zu versinken scheinen, und so dem Künstler selbst Mittel an die Hand geben, wie er sie mit Erfolg auffassen, wie er sie malen soll.

Die lieblichsten Abstufungen der grünen Farbe, dem hauptsächlichsten Elemente der Landschaft, werden dadurch hervorgerufen, die nach der Ferne hin als schwarzgrüne Massen mit violetten Schatten dazu dienen, den Glanz des Vorgrundgrüns zu heben; der Landschafter studirt die Natur mit Ruhe in der Nachahmung dieser Massen, und die Aufgeregtheit des mit kindlichem Gemüthe alles plaudernden Frühlings verläßt ihn.

Die Wolken lagern sich in dieser Zeit des Jahres mit einem sanften Amalgam (Verschmelzung) in dem Aether; der röthlichgraue Dunst, der nur auf dunklen oder Schattenparthien sich als sanftes Blau zeigt, ist wie eine Lasur über Himmel und Ferne verbreitet, und wird so das gemeinsame Element, das diese Theile unter sich harmonisch verbindet. Weil sie nun dadurch undeutlich und zart erscheinen, kann der Landschafter besser mit der Farbe studiren, während sich die allzuklaren Formen der Hintergründe im Frühling mehr zum Zeichnen eignen. Landschaften im Sommer bei hochstehender Sonne und Mittagshitze zu malen, kann wohl hie und da von einem Künstler der Curiosität, besonderer Aufgabe halber oder auch in engeren Thälern, wo die Sonne bald weggeht, unternommen werden; das sind aber seltene Fälle; gewöhnlich wählt er die

Morgen= oder Abendbeleuchtung, wie bereits beim Studium im Freien und auf Reisen angegeben ist.

Dieß geschieht jedoch nicht allein des erhöhten Farbenreizes wegen, sondern der tiefere Grund hiervon ist die Kürze und schnelle Vergänglichkeit solcher Naturerscheinungen, für deren Fixirung auf der Leinwand das Auge des Beschauers mit Interesse und Dank erfüllt wird, während die Wahl der Süjets bei gewöhnlicher Tagbeleuchtung, da diese von der menschlichen Natur gewohnheitsmäßig gekannt sind, das Licht, der Gang der Sonne während des Tages nur Gleichförmigkeit bietet, Morgenbeleuchtung hingegen dem Beschauer die Regungen frühmorgendlicher Erfrischungen, und Abendbeleuchtung den Genuß der Ruhe nach der Hitze des Tages und anstrengender Beschäftigung unvergänglich erhalten. In dem Bedürfniß nach geistiger Fortbewegungsmöglichkeit ist auch der Grund zu vermeidender Darstellungen wolkenleerer blauer Lüfte zu suchen, da diese, vollendet und nur ganz langsamer Veränderung fähig, in Bildern starr scheinen. Man unterbricht sie mit Wolken, nicht der einfachen Unterbrechung wegen, sondern die Beweglichkeit der letzteren, der oftmalige Wechsel der Licht= und Schattenpartien, die hieraus zu schließende Witterungs=Veränderung, folglich Fortbewegung, ist die Ursache. Dasselbe Bedürfniß wird durch kurze, vorübergehende Beleuchtungen des nur durch die Wolken losgelassenen Sonnenscheins befriediget, bei dessen Betrachtung der Beschauer sofort ein Vergnügen verspürt, sich ganz dem bleibenden Genusse dieser schönen seltenen Erscheinung überlassen zu können, ohne daß er, durch die drohenden Bewegungsformen der Wolken gemahnt, sich ganz der Befürchtung entschlagen könnte, ein einziger Luftzug möchte ihn dieser Lust berauben. Solchen Kunstwerken ist ein dauerndes Interesse

gesichert, und der Sommer, in allen seinen Veränderungen von tiefem, warmem Tone durchdrungen, bietet hierzu die reichlichsten Gelegenheiten, hauptsächlich nach kurzen schweren Gewittern, bei der Auflösung der Wolken eines Landregens ꝛc.

Man scheue deßhalb ein bischen Naßwerden nicht, und nach allen Schönheiten unverdrossen ringend, begebe man sich ins Freie mit dem kleinen Apparate; einige geistvolle Linien nach der Natur, die richtige Mischung der Farbentöne in Oel, wenn auch keine Möglichkeit einleuchtet, damit nach der Natur fertig zu werden, sind oft die Wurzeln vorzüglicher, wenn auch späterer Kunstwerke. Manche Künstler bedienen sich zu schnellerer Auffassung solcher kühner, schnellvergänglicher Beleuchtungen der Aquarellfarben. Das geht wohl im Nothfalle, allein wo möglich soll man für Oelgemälde nur Oelstudien machen, der Tiefe und Natur der Töne halber, und es gehört (auch in dem Falle nicht anzurathen) schon eine außerordentliche Routine dazu, gleich mit der richtigen Tiefe die Wasserfarbe auf das weiße Papier aufzusetzen. Beiläufig bemerkt, ist die Anwendung der Wasserfarben nur auf, oder vielmehr während der Reise, und bei ganz kurzem Aufenthalte an einem Orte empfehlenswerth.

Bei ephemeren, feurigen Beleuchtungen nach der Natur und in Gemälden lasse man sich nur nicht verleiten, um die Farbenpracht der Natur schlagend nachzuahmen, andere Farben als seine allezeit getreuen Ocker in Gelb und Roth, überhaupt die einfachsten Farben zu nehmen; ein kleiner Zusatz von rothem Zinnober in die lebhaftesten Lichter der Luft und der Erdtheile wird vom besten Erfolg gekrönt sein. Nimmt man solche kreischende, ja stechende Farben, so wird man sich bald überzeugen, daß alle anderen Farben matt und schmutzig daneben stehen,

und übergeht man die grellen Töne, um sie zu brechen und den übrigen anzupassen, so werden sie trübe und schmutzig; die Reue, die wohlbekannten Farben nicht gleich zu Rathe gezogen zu haben, und der Verdruß des oft schon an diese grellen Töne mit Gewalt gewöhnten Auges folgen unmittelbar hintendrein. Bei allen Beleuchtungen, deren Aufzählung im Einzelnen unmöglich und hier zu weitläufig wäre, beobachte man den Stand, d. h. die Höhe oder Tiefe der Sonne. Nach ihr richtet sich jede Farbe bis ins Kleinste, und einige Uebung wird jedes Unternehmen begünstigen.

Der Herbst ist die eigentliche Zeit der Landschafts-Zeichner und Maler. Was für ein lebhaftes, gediegenes Gemälde nur wünschenswerth erscheinen kann, ist in seinem reichen Schatze einzelner und massenhafter Schönheiten zu finden. Durch die kälteren Nächte und Nebel löset sich bereits ein Theil des dichten Laubes der Bäume ab, und das noch den Zweigen anhängende nimmt die verschiedenartigsten Färbungen an; die ganze Natur wechselt in dieser Zeit in allen Farben. Durch das theilweise Abfallen des Laubes werden einzelne oder Gruppen von Bäumen feiner, durchsichtiger und verständlicher; die massigen Linien des Umrisses der Parthien bleiben, allein sie gewähren durch die Abwechslung der nun sichtbaren Stämme und Aeste mehr Reiz, der Phantasie mehr Bewegung, als die vollen compakten Massen des Sommers, und erleichtern deren Studium nach der Natur. Die Wirkung der Sonne bei meistens heiterem, beständigem Wetter ist noch kräftig und warm, die erhitzten Dämpfe der Erde steigen noch empor und verleihen den Fernen den zarten Lufthauch der Verschwindung, während das gelb oder röthlich gebleichte Laub des Vorgrundes oder Bodens, die Strahlen des Sonnenscheins zugleich als Lokalton wieder-

gebend, den Duft der Ferne nur noch reizender zeigt. Die Hauptgegensätze Gelbbraun (Lichtocker) und Blau (Cobalt 2c.) sind, zugleich als klarste Belehrung, die auffälligsten äußeren Charaktere, und ohne viel Bemühen erlangt der Anfänger für seine Studie oder Bild einen gewünschten Effekt. Alle Contraste wirken gesetzmäßig und nach dem Bedürfnisse der Kunst freiwillig zusammen, was im Sommer des vielen Grün halber oftmals nur durch Fleiß und Nachhülfe des Gefühles zum malerischen Interesse zu erheben war. Man vergleiche nur die ersten Herbststudien und ein heiteres Licht der Vorgründe, ausgestattet mit allen Farben der Vegetation, und man wird die des Sommers einiger Monotonie zu zeihen nicht umhin können. Allein jede Jahreszeit hat ihre vorzüglichen Schönheiten, und ein Landschaftgemälde, das das lebhafte Grün des Sommers wiederzugeben vermag, ist von äußerst lieblicher Wirkung.

Im Herbste, wo die Erzeugnisse des Feldbaues größtentheils in die Scheunen des Landmannes eingebracht sind, welche dem Boden oftmals ein scheckiges, die ruhige Wirkung störendes Ansehen geben, zeigt sich demnach die Erinnerung an den Stand der Urnatur wieder, der allezeit für die Kunst der geeignetste bleibt. Dahin gehören die durch verschiedene Saatfrüchte geradlinig eingetheilten Korn-, Kraut- und Kartoffelfelder, Hopfenäcker mit hohen Stangen, Weinberge mit Pfählen 2c.

Neuerer Zeit haben viele Landschafter in ihre Darstellungen in getreuer Abbildung der Natur dergleichen aufgenommen; allein daß an deren Stelle ein hügeliger Boden, mit absichtslos und parthienweise umher gestreuten Büschen, alten Bäumen oder vom Wetter und Zeit ergrauten Felsen 2c. von mehr poetischer und künstlerischer Wirkung seien, wird wohl von Niemand in Abrede gestellt werden wollen. Nur in Ansichten

(Veduten) von Städten und Oertern, für welche manchmal dem künstlerischen Interesse und Ausdruck gleichwohl widerstrebende, poesie- oder geschmacklose Gegenstände geschichtliche, örtliche oder persönliche Bedeutung haben, muß sich der Landschafter wohl in Acht nehmen, und sich, wenn es nicht ohne Gefahr sichtbarer Veränderung geschehen kann, vor geschmackvollerer Anordnung nach seiner künstlerischen Bildung hüten, da solche ihm wenig Dank erwürbe seitens der Bewohner der dargestellten Orte, oder überhaupt Derer, die solche Ansichten sich zur speciellsten Erinnerung an den rein persönlichen Ausdruck der Situation anschaffen. Endlich eignet sich diese Jahreszeit, bei der gemäßigteren Tageshitze, am besten zu ununterbrochenem Fleiße, und nur die Sonnenauf- und Untergänge sind von kürzerer Dauer, weshalb man sich zur Uebung dieser herrlichsten Naturschönheiten im Sommer gehörige Fertigkeit in der Mischung der Aether-Farbenskala verschaffen soll.

Auch der Winter hat seine malerischen Schönheiten und charakterisirt sich mehr in dem dicken grauen Himmel, der die weiße Schneedecke der Natur überwölbt, als in heiterem Blau bei der größten Kälte. Diese Gattung von Landschaften ist äußerst dankbar, der graue Himmel gestattet die kräftigsten Gegensätze, auf dunklen feuchten Stämmen, Aesten, Dächern, Felsen lagern die leichten weißen Hauben des Schnees, der auf der kalten Wind- und Wetterseite von flockigem Reife begleitet ist.

In den Schneelandschaften allein scheidet sich die Ferne heller vom Horizonte ab; man gebe aber recht Achtung, daß die graue Decke der Luft tief genug in der Farbe werde, und ziehe lieber eine dunkle Schichte derselben über der beschneiten Ferne hin, damit man mit tiefem Grauweiß, womit der entfernteste Schnee dargestellt werden muß, die Abscheidung der

Farbe des Schnees von der Luft erhalte, und solche, wenn die reinere Farbe des Schnees in den Vorgrund des Bildes kommt vereinigt mit dieser einerlei Stoff bezeichnet.

Diese Berechnung ist sehr leicht, und wird dadurch begünstiget, daß zu den so in Grau gebrochenen Tönen des Schnees im Hintergrunde die schwarz-bläulich-grauen und dunklen Massen entlaubter Wälder kräftige Gegensätze bilden. Auf diese Weise fährt man fort, den Schnee heller und heller nach dem Mittel- und Vordergrunde zu im Bilde aufzutragen, in der Art, daß, während die weiße Farbe des Schnees heller wird, die nicht beschneiten Seiten der Gegenstände eine kräftig dunkle, im Vordergrunde schwarzbraune Farbe annehmen. Es ist unerläßlich, die Wahrscheinlichkeit des Schneefalles zu beobachten, da derselbe oftmals mehrere Gegenstände mit seiner üppigen Decke verbindet und sanfte Wellungen der Oberfläche den Verstand der darunter befindlichen Dinge zart aber genau anzeigen; ebenso ist es ein großer Verstoß, wenn einzelne Naturgegenstände, die beschneit sein müssen, keinen Schnee auf sich haben, dagegen andere, deren Bedeutung man hervorheben will, beschneiet sind, als seien sie gepudert, oder als richte sich der Schneefall nach dem gewünschten Effekte des Künstlers. Der Asphalt thut bei Ausführung des feuchten Holzes und der Steine in Vordergründen die dankenswerthesten Dienste, da er, durch seinen saftigen braunen Ton, zu den sanften Luftreflexen und den grauweißen Brechungen der Schneefarben einen vortrefflichen Gegensatz bildet. Die Farbe des Schnees ist, genau betrachtet, an Veränderung der Töne sehr mannichfaltig; eine Wellung reflektirt zur andern, und gelblich, röthlich, violett und bläuliches Weiß wechseln nach ihrer Form und Umgebungen ab. Die Kälte und die Verwahrung vor dieser macht die menschlichen Figürchen zur

Belebung eines solchen Bildes überaus malerisch und pikant, da alte Kleidungsstücke, mit Aufopferung aller Berücksichtigung gegen Begegnende, nur um warm zu haben, zwei- und dreifach um- und angethan werden; angebrachte schwarze Vögel, Raben und Dohlen 2c., werfen den kühnsten dunklen Landschaftston in den milden malerischen Zusammenhang des Bildes zurück. Eiszapfen setze man nur dahin, wo sie durch Abhängigkeit der Formen möglich sind, und Eisflächen da, wo zu andern Zeiten Pfützen, Lachen oder Seen dauernden Platz greifen können, da letztere auch als Eis noch dem Wasser ähnliche günstige Wirkung thun. Der kleine Apparat, der beim Studium im Freien empfohlen ist, wird sich, da man damit stehend malen kann, an milden Wintertagen höchst vortheilhaft erweisen, weil eine kleine Farbenstudie, in der die Witterungs- und Lokalfarbe der Gegenstände richtig angegeben ist, große Dienste thut.

Farbe. Hierüber ist beim Studien- und Bilderausführen das Nothwendigste bereits angeführt. Man fange, wenn nicht eine glühende, leuchtende Luft die vorherrschende Schönheit eines Bildes sein soll, Hintergründe einer Landschaft mit möglichst bescheidenen, aber durch Gegensätze klangvollen Farben an, und lasse sich durch den Glanz und die scheinbare Reinheit (ungebrochene Töne) nicht beirren. Sobald eine Wolke die Region des Aethers berührt oder bedeckt, wo die Horizontfarbe in das Blau übergeht, ist sie schon mit einer Farbe zu malen, die auf der Palette als noch einmal so tiefer, mit Luftfarbe vermischter Ton erscheint: z. B. eine Wolke auf dieser Stelle des Bildes, wie angegeben, hätte ein blendend gelbröthlich-weißes Licht, röthliche Halbtöne oder Schattenübergänge und blaugraue Bodenschichte oder untersten Schatten, so mischt man das hellste Licht aus Weiß, damit es hell, dazu etwas gebr. Licht- oder

Hellocker, damit es zur Atmosphäre oder Aether paßt, dann ungebr. Hellocker, daß es warm und lokalfarbig wird, wenig Cobalt, daß es Ferne erhält, äußerst wenig Kernschwarz, daß es recht compakt auf der Leinwand oder dem Papier sitzt und dicht wird. Weiß, Gelb und Roth natürlich am meisten, die übrigen Farben als brechende Zusätze. Die röthl. Halbtöne der Wolke mischt man ebenso, nur bleibt mehr gelber Hellocker weg, die unterste Wolkenschichte, die meistens violettblau oder violett-grau scheint, aus weniger Weiß, weniger gelbem Ocker, desto mehr röthlichem Hellocker, Cobalt und Schwarz. Man versuche dieß mehreremale und ganz bald wird die praktische Anleitung verständlich und lohnend sich zeigen. In der angegebenen Stelle des Aethers finden sich fast dieselben Farben, wie die hier für die Wolken bestimmten, nur unter Weglassung des mehreren Weiß und Gelb; ebenso finden sich größtentheils in dieser Region die meisten beleuchteten Wolken. Die höher im Blau des Aethers haftenden oder ziehenden entbehren des Sonnenscheins und sind mehrentheils von durchsichtiger weiß-gelber, röthlicher oder violett schwarzgrauer Farbe, und wegen ihrer Durchsichtigkeit und zerfließenden Rändern schwer zu malen, weßhalb diese durch viele Uebung nach der Natur fleißig zu erlernen sind.

Die Farbe der Natur unterstellt sich, bei aller Variation, immer berechenbaren Gesetzen; so nimmt bei einem glühenden Abendhimmel die weiteste Ferne ein sanftes Purpurroth, nach dem Mittelgrunde warmes Violett an (mit der gelben Luftfarbe gemischt oder gebrochen); im Mittelgrunde bildet die Lokal-farbe der Gegenstände, mit dem tiefsten Ferneton gemischt, den Grund und die Rechtfertigung zum Uebergange in den Vor-grund. Ist die Luft des Sonnenauf- oder Unterganges minder

glühend, blaßgelb (bei kaltem oder kühlem Winde), so zeigt sich auch die Ferne von hintenherein kälter und beginnt gleich mit dem vorangegebenen zweiten violetten Ton, der minder in Gelb oder ungebr. Hellocker gebrochen ist. Die hier gegebene Farben-Ordnung ist außerordentlich wichtig, die menschliche Gemüths-stimmung richtet sich bei Alt und Jung darnach, an warmen Tagen, d. i. wo alle Ferne- oder Schattenfarben mit Gelb (Hellocker) durchdrungen sind, fühlt sie sich wonniglich, und das lustige Spiel der Jugend des Abends oder munterer Gesang und Gruß des Morgens ist unfehlbarer Beleg hiefür. Solche Bilder, solche Stimmungen, treu nachgeahmt, sind immer geliebt. Man halte sich, nicht oft genug gesagt, an die schönste Natur, und vermeide ferner bei Uebungen gewisse Halbmalereien, daß man (was nie sein sollte) mit ein Paar in Wasser angeriebenen Tuschfarben die Natur nachahme; wie z. B. die Hintergründe mit einer Mischung von schwarzer Tusche, Blau und Carminroth (Neutraltinte), die Fernen malt oder tuscht, und die Vordergründe mit brauner Sepia; dadurch erlangt man allerdings eine an die Natur erinnernde Zeichnung und Farbe, weil hier die beiden Hauptgegensätze der Farbe sich in der Hauptmasse gegenüberstehen, blau für die Ferne, braun und hellbraun für den Vordergrund; allein so altmeisterlich und gelehrt dergleichen Arbeiten sich ausnehmen, so verwerflich sind sie für Lernende. Denn das kräftigste Vehikel zur Lebhaftigkeit einer Abbildung der Natur ist die mit allem Fleiß und Gefühl nachgemischte Tinte oder Lokalfarbe der Gegenstände, und nach diesen richten sich die Schatten, deren jeder mit der eigenthümlichsten Farbe des Naturgegenstandes gemischt und als dunkle Farbe wiedergegeben werden muß. Wie könnte sich nun das Auge an eine feine, kräftige, schlagende Farbe gewöhnen, wenn es alle

Schatten mit einerlei Braun, alle Fernetöne mit tintenfarbigem ewigem Einerlei zu sehen und zu malen sich gewöhnte? Entweder besser nur zeichnen (das weiße Papier läßt jede Illusion zu), oder mit Beihülfe des kleinen Apparates ein Paar richtig gemischte, oder besser gemalte Farben erzielen, denn solch eine Art zu studiren gehört für solche, die ewig Charlatans oder Stümper bleiben wollen.

Gleichfalls wird von einer allerliebsten Erfindung abgerathen, die in sogenannter Albumsgröße verschiedene farbige Aether oder Lüfte zeigt, auf die man nur die Landschaft zu malen braucht, denn die Luft ist ja schon fertig.

Der Landschaftmaler erkennt die Lüfte als die geistige Frage an das Gemüth und die Gesammtwirkungsfähigkeit der auf der Erde von der Schöpfung oder dem Bedürfnisse der Menschen umher liegenden Gegenstände, und zwar erstere und letztere in so innig verbundener Wechselwirkung, daß es ihm, wenn er je warm für die Natur gefühlt, wehe thun muß, die unheimlichen Laute einer solchen Sprechmaschine in Farben, wie diese Himmelsformulare unbedenklich genannt werden dürfen, von Herzen zu erwiedern; und da besagte Schablonen die Ausführung in Aquarellfarben bedingen, so sind sie um so mehr zu vermeiden, denn der Oelmaler enthalte sich dieser bunten Welt so lange als möglich, so lange wenigstens, bis er die Anwendung der Tiefe der Töne in Oel sich auf das Durchdringendste zu eigen gemacht hat. Daher verlasse man seinen einfachen Weg zur Wahrheit nie, trotz aller Empfehlungen des Neuen, sie mögen kommen von wem sie wollen.

Zum Beschlusse noch diesen Hauptsatz: **Man brauche niemals die Farbe, wie sie aus der Blase, d. h. vom Material-Händler, kommt!** Es mag eine Farbe

noch so brillant in der Natur erscheinen, sie ist immer weniger oder mehr gebrochen. Das rotheste Tuch erhält durch sein Gewebe und unsichtbare Fädenrippchen einen mildernden Ton, die Beschaffenheit des Grundstoffes oder dessen Farbe tritt, mit dem Lichteffekte sich vermischend, zugleich vor das Auge; die Luft, sobald der besichtigte Gegenstand aus der nächsten, die Poren wahrnehmbar machenden Augennähe gerückt wird, mäßiget die bunte Farbe; diese kurze Erklärung reicht hin, den ausgesprochenen Satz zu bestätigen. Was man malt, immer beobachte man die Entfernung, und versetze (breche) auch lebhafte in der Natur vorkommende Farben mit dem nöthigen Blau der Entfernung, etwas Kernschwarz, um ihnen mehr specifische Schwere zu geben, gelb. Ocker, um ihnen, wenn es die erstrebte Witterung erheischt, Wärme zuzusetzen, aber die Zusätze nach der Entfernung oder dem Lichte und Schatten bestimmt.

Ebenso in Vorgründen, die ja doch auch von einiger Entfernung gesehen werden. Das braunste Braun, das grünste Grün 2c. unterliegt diesem Gesetze, wohlgemerkt, daß bei brillanten Farben die Zusätze unmerklich geschehen müssen. Es bestätiget sich damit aufs Neue, daß Farben, die auf der Palette wie das Licht in einer Laterne leuchten, in ein gediegenes Bild ungeeignet sind, da sie in gebrochenem Zustande ihr Feuer verlieren, ja das Brechen nicht, ohne ganz zu verderben, ertragen; während die Ocker und seit Jahrhunderten üblichen Farben zu jedem Dienste sich eignen; man übersehe das, und eine einzige übereilte, ungebrochene Farbe wird in einem Bilde aussehen, als läge darauf ein Stückchen Glas oder polirtes Holz.

Die Landschaftmalerei erträgt die feinste Behandlung, da außer Fernen und Lüften lauter kurze Absätze des Pinsels vor-

kommen, die freudig und lebhaft sind, auch durch die sichere Ueberzeugung dessen, was man machen will, sogenannte Pinselkühnheit (Bravour) erlangen, und pastose Farbe dem Gemälde Leben verleiht. Dagegen vermeide man nach Art neu-englischer Landschaftmaler die Vordergründe ihrer Nähe halber so dick in Farbe aufzutragen, daß sie förmlich erhaben (relief) werden, und zu dessen besserer Herstellung Stückchen wirklichen Holzes oder halbe Hufeisen unter die Farben gemischt sind.

Effekt oder Wirkung eines Bildes. Auch darüber sind im Verlauf der vorhergehenden Absätze im Allgemeinen Anleitungen gegeben. Effekt macht ein Gemälde, d. h. naturgemäße und angenehme Wirkung, wenn darin das Hauptlicht auf den interessantesten Theil der Landschaft fällt, und diesem alle übrigen stellenweise vorkommenden kleineren oder Streiflichter untergeordnet sind. Die Natur und die danach gemalten Studien geben immer die beste Anleitung hierzu, und es muß der Anfänger sich nicht hinreißen lassen, in dieser Beziehung viel von seiner Naturnachahmung abzuweichen. Erst später, wenn er von der Wirkung des Lichtes auf die Gegenstände und der naturgemäßen Grenze der Farbenveränderung hinreichend unterrichtet ist, möge er es wagen, das Licht auf bestimmte Punkte in seinem Gemälde zu vereinigen oder zu versetzen, welche ihm sein Genius zum Ausdruck der ihm vorschwebenden Idee als die passendsten bezeichnet. Jedenfalls überzeugt er sich vorher von der Wahrscheinlichkeit und Durchführbarkeit durch Entwurf mehr als einer Farbenskizze desselben Gegenstandes, zwischen deren Fertigung er auch manchmal mehrere Wochen Pause macht, um den Begriff der gefaßten, aber doch noch nicht durch alle Theile geistigfertigen Idee wesentlicher, lebhafter vor seine Seele zu führen.

Ist der erstrebte Effekt kein sogenanntes Wolken- und Licht-Phänomen, wie diese nur selten am Himmel sich zeigen, und durch außerordentliche Sonnengluth Alles zu vergolden scheinen, während im Hintergrunde ein schwarzes Gewitter als dunkle Wand aufgezogen ist rc., so hat man, wenn der Effekt ein regelmäßiger Verlauf der Witterung, welcher Tags- und Jahreszeit er angehöre, seine Studien zu Rathe zu ziehen, und sehr mäßig zu Werke zu gehen; nie vergessend: daß ein naturgetreues, kraftvoll durchgeführtes Bild schon ein Effektstück von Auszeichnung sei, und zu viele Knechtung des Lichtes, und sogenannte geniale Beleuchtung traumartig, ja sogar krankhaft erscheinen könne. Immer sollte eine wirkliche, wenn auch seltsame Naturerscheinung, die man selbst gesehen, bewundert und in großen Zügen in sich aufgenommen hat, einem derartigen Unternehmen zu Grunde liegen, denn keine Lektüre, selbst nicht die lebhafteste, Begeisterung erregendste mündliche Schilderung setzt den Landschafter in den Stand, darnach etwas Tüchtiges machen zu können. Jedoch giebt es menschliche Naturen, die von ihrer Jugend an gerne die Einsamkeit der Natur aufsuchen, in sich verschlossen überkommt sie der tiefe Sinn der Natur, sie lesen die Sprache, die Tausenden ein Räthsel bleibt; man findet sie oft an Stellen, die der menschliche Fuß nur selten betritt. Hoch auf den Bergen sehen sie dem grollenden Gewitter und seinen blendenden Blitzen ins Antlitz ohne Furcht und Zagen, dieweil die Hütten des Thales dem gefährlichen Windzuge schon sich verschließen; wenn Andere die erquickende Ruhe aufsuchen, sieht man sie beim Mondenschein einsam in das Stürzen des Wasserfalles schauen und im Schauer der Morgenluft dem lang schon erwarteten Lichte des Weltalls entgegenharren; das scheue Wild ist das einzige lebende Wesen, das ihnen begegnet. Wer

so von früh auf sich mit der Natur vertraut machte und dann den Pinsel zur Darstellung landschaftlicher Schönheit ergreift, dem wird es gelingen, wirkliche Effektbilder, deren überzeugende Wirkung jeden rührt, jeder begreift, hervorzubringen. Nur der unablässigste Aufenthalt im Freien zu jeder Zeit, am besten ohne Weg und Steg, in Sturm und Nebel, bei Regen und Schnee ꝛc., wenn manchmal auch ohne Zeichnungsmaterial (ein Skizzenbuch sollte der fleißige Zeichner immer bei sich führen), wird die Weihe aller derartigen künstlerischen Bemühungen sein. Zuweilen kommt es vor, daß junge Landschafter in unbewohnteren Gegenden, in großen Gebirgsketten, wo nur dort und da gelegene Sennhütten einen spärlichen Zufluchtsort bieten, sich aus jugendlichem Muthe und Begeisterung in Gesellschaft Hütten im Freien bauen, und mit wenigen Lebensmitteln versehen, sich wochenlang dem ungestörtesten, aber auch wunderlichsten Studium der Natur hingeben. Die Müdigkeit der Bewegung am Tage läßt sie die kurzen warmen Nächte des Sommers leicht überstehen, die kühle Morgenluft weckt sie zum einladendsten, lohnendsten Werke; das eigene glückliche Gefühl, so recht in der Urwerkstätte der Natur ihr die Geheimnisse abzulauschen, so wie die lebhafteste, von jugendlichem Feuer lodernde, offenste gegenseitigste Mittheilung aller Eindrücke und Wahrnehmungen bestätiget meistens die zukünftige Tüchtigkeit des Schaffens. Was dann auch aus so verstandener Natur als vollendetes Bild ihre Staffelei verläßt, trägt für Kenner und Nichtkenner dieser Gegenden in sich die überzeugendste Wahrheit, hingegen Gemälde, aus vorübergehender Auffassung entstanden, wenn noch so vortrefflich in der Technik, fallen als unbedeutsam in Nichts zusammen. Der aufmerksame Freund der Natur als Zeichner oder Maler wird das auf jeder größeren

Ausstellung an Bildern auffallend bemerken, wenn Künstler einer südlichen Schule nordische Gegenden, oder Nordländer von den einmaligen Studien, die sie in südlichen Gegenden nach der Natur noch so treu gefertiget, Gemälde ausführen; den Werken der Ersteren fehlt der dichte Silberton der feuchteren Luft, und denen der Letzteren der Vollklang der Farben im klarsten Aether des Südens. Das nur im Allgemeinsten angeführt; die Durchführung der Einzeltheile, des Charakters und der Farbe der Bäume, Felsen, Gewässer, Alles muß tief in die Natur des Künstlers eingedrungen sein, sonst ist sein Mühen vergeblich. Allein hieraus erklärt sich, wie noch viel schwerer und unlohnender es ist, eine seltsame oder auffallend schöne Wirkung in Gemälden wagen zu wollen, wenn nicht die örtlichen Charaktere durch und durch gekannt sind; einen allgemeinen Ausdruck für landschaftliche Schönheit giebt es nicht, so wenig als man ein Portrait nach der genauesten Beschreibung malen kann. Man suche die Nothwendigkeit des Effektes, sofern dieser durch des Künstlers Geist und Geschmack bewerkstelligt werden muß, einfach darin, daß die Natur mächtige Mittel besitzt, starke und gleichwohl zarte Effekte hervorzubringen, vorzüglich in der Kraft des Lichtes und der weiten, mit zahllosen variirenden Einzelschönheiten ausgeschmückten Räume; allein ein Bild von größtem, schicklichem Umfange ist nur einer offenen Thüre zu vergleichen, durch welche gesehen werden kann, ohne daß man über die Schwelle tritt; demnach fügt sich der gewandte Künstler und drängt in diesen Raum wo möglich den ganzen Gedanken, alle mitwirkenden Eigenschaften der vorzustellenden Natur zusammen. Es versteht sich von selbst, daß auf diese Weise nur die bezeichnendsten einzelnen Gegenstände ausgewählt und Licht und Schatten, die so sanft in der Natur

vereint, im Bilde näher zu einander gerückt werden; gewinnt der geniale Künstler den Vortheil, bei den kräftigsten Gegensätzen wohlthuende, ohne Mühe und Absicht erscheinende zarte Wirkung zu erzielen, so ist sein Effekt gelungen, und dauernd anziehend; übersieht er aber dieses, und stellt Luft und starke Schatten so nahe zusammen, daß sie wie ein brennendes Licht in später Dämmerung die Gegenstände beleuchten, oder so plötzlich wie ein Pistolenschuß fürs Auge herauspuffen, so ist dieß mißlungen, und wird dann erst scherzweise ein „Effektstück" genannt. Aehnlich diesen letzteren sind viele neuere englische Stahlstiche und französische Lithographien, in denen das Sonnenlicht, wie Schneefall oder Mondlicht, die fast durchaus flachen Gegenstände am Rande beleuchtet. Die für alle Zeiten classischen Alten wußten davon nichts, gesundes Gefühl für die Natur, dem gleichartige Zeichnung und Farbe schützten sie vor den erhitzten, concurrenzmüden letzten Anstrengungen des kampfreichen Künstlerlebens neuerer Zeiten, sie lebten nur für sich und ihre Kunst, und litten nicht an den störenden Reflexen oder den Einwirkungen nachbarländischer, leichtsinniger Geschmacksüberflügelung, in denen, mit nur wenigen Ausnahmen, keine Spur ächter Kunst und Wahrheit zu finden ist.

Noch einige Fächer der Landschaftmalerei.

Nicht sowohl freie Wahl, als heimathliche oder durch langjährigen Aufenthalt erwachsene Sympathie für ausdrücklich bekannte Gegenden und landschaftliche Charaktere, bestimmen bei den meisten Landschaftern die Wahl der Motive. Der Holländer malt seine hohen Lufträume, fetten Weiden, das Meer,

und wird Meister in Wolken und Wellen; der Süddeutsche seine Berge und Binnenseen, der Rheinländer seine Burgen, der Italiener und Spanier seine Alterthümer und Glühhitze, und jeder erreicht in seiner Weise die Höhe der Kunst. Sie sind in ihrer Landschaft geboren, aufgewachsen, sie schließt in sich die Zeugen zahlloser Freuden und Hoffnungen, so wie die der ersten Liebe! Wer wollte da fragen, welche Gattung schöner ist? Zum Verständnisse aller Naturschönheit trägt der Mensch in sich den Schlüssel, es ist der Sinn für Zweckmäßigkeit, für Harmonie.

Der Marine- oder See(stück)-Maler zeigt die Pracht des Meeres, den ruhigen Spiegel so wie die thurmhohen Wellen, die ebene Fläche des Wassers läßt ihn die Lüfte und Wolken in ihrer ganzen ausgedehnten Wirkung wahrnehmen, und sie werden die Hauptbestandtheile seiner Gemälde. Er unterscheidet nach perspektivischer Ordnung die Verschwindung der Luftschichten, die er mit den entfernten Theilen des Wassers oder der Wellen durch dunklere Spiegelung oder Lichtstreifen in schöne Wechselwirkung bringt. Die freie Aussicht über die endlose Fläche unterrichtet ihn nicht nur in der Wirkung der Lüfte, sondern er lernt auch die mächtigen Formen derselben, oft überstellt von kleineren Wolken, genau verstehen, und Schatten und Lichtmassen in seinem Bilde so stellen, daß sie eine poetische Wirkung machen.

Die Bewegung des Wassers ist der zweite wichtigste Theil seiner unabläßigsten Beobachtung. Sie richtet sich nach dem Luftzuge, dem Winde, dem Sturme, in immer höheren Wellen, deren höchste Spitzen weißen Schaum zeigen. Die allgemeinen Gesetze der Farben gelten auch hier, bis zum Mittelgrunde hat das Wasser halb Luftfarbe, im Mittelgrunde halb grünlichen, halb Luft-

ton, im Vordergrunde mit durchsichtiger Farbe das klarste Grün. Auch hier bildet der Mittelgrund, durch die Auflösung oder die wegen des Uebergangs von den Luft= zu den Lokaltönen, dunkle Farbe den Grund zu Lebhaftigkeit des Vordergrundes. Die Häupter der zunächst vor dem Mittelgrundton stehenden Wellen sind, ihrer Dünne halber, und weil die Luft dahinter, sie also frei in ihr stehen, durchsichtig, und werden mit klarerem Tone und reinerem (aber noch nicht ganz klarem) Grün gemalt. Diesen giebt der dumpfe Mittelgrundton schon hinreichendes Leben. Weil die Wellen konisch (oder pyramidalisch) nach unten zu breiter werden, und eine dichtere Masse Wassers nicht so durchscheinend ist, so geht die klare grüne Farbe in dunkelgrüne und diese in dem Thale der Welle ins Schwarzgrüne über. Nun sind es die Reflexe, welche allein dem Wasser Glanz und Leben geben; auf der Seite der Sonne sind die Farben der hellen Seite des Horizontes; die muscheligen Vertiefungen des Thales, mehr in horizontaler Lage, reflektiren die Farben, die dem Zenith des Bildes gegenüber stehen; links und rechts überall Luftreflexe, und selbst die kleineren Erhöhungen in den großen Wellenmassen haben ihre transparenten Spitzen oder in die Länge gezogene Sättel mit Luftreflexen. Sobald eine Welle den höchsten Punkt erreicht hat, und der Druck von unten seinen weiteren Lauf vorwärts genommen, schlägt sich die Spitze der Welle und ihres Ristes theilweise erschlafft einwärts, und rollt sich, in Schaum sich vertheilend, auf der Höhe der Welle einwärts, bald hier, bald dort; ein geübtes Auge und öftere Uebung hilft dieß Studium bald überwinden.

Da eine noch so gut gemalte große Wassermasse doch monoton werden würde, wählt der Marine=Maler einen ziemlich

niedrigen Horizont, und gewinnt desto mehr Gelegenheit, durch seine Luft den weiten unermeßlichen Raum, den er uns vorstellen will, möglichst täuschend vor Augen zu stellen.

Studium des Schiffsbaues und vollkommene Kenntniß desselben ist unumgänglich nöthig, weil er oft Schiffe aller Art, Wracks oder einzelne Stücke eines Schiffes, nach einem Sturme umher treibend, oder an den Strand geworfen, malt, deren Form ihm auf das Genaueste bekannt und geläufig sein muß. Gleichwohl ist dieß eine der leichteren Gattungen Bilder, und lassen sich dieselben bei einiger Meisterschaft bald vollenden. Felsen mit Brandungen, Wasservögel in Masse, Schiffe und Leuchtthürme, von denen die Wolken mit kräftiger Farbe und piquanten Einzelheiten durchbrochen werden, beleben diese Bilder auf das Anziehendste, nur versäume man nicht, mehr wie zu der Darstellung einer andern Landschaft, sich einen vollkommenen Palettenfarben-Aufsatz vor dem Malen zu fertigen, weil vorzügliche Reinheit der Farben des Lichtes, der Luftreflexe und des klaren Wassers, als Haupthebel der Reize gelten. Mit Schleppern (Pinselgattung) zieht man die Takelage rein aus; wenn gleich schwarzbraune Farbe derselben sich einfach als solche erweiset, so berechne man auch dabei die Entfernung, breche die Farbe mit Blau und Kernschwarz, und selbst gegen die Spitze des Mastes zu breche man mit noch mehr Blau und Schwarz, um das Verschwinden, oder die Entfernung nach der oberen Luft und dem Rücktritte zum Horizont, zugleich anzumerken. Mit derselben Sorgfalt studire man auch ausgespannte Segel, welche die lieblichsten feinsten Farben bläulicher Luftreflexe, Dichtgrau, warmgelbe Transparenztöne der durchscheinenden Sonne enthalten, und ungemein anziehend sind. Bei diesem Fache erscheint noch ein Bestandtheil der Landschaf-

ten als höchst wichtig, nämlich die Staffagen; diese sind, nach dem gewöhnlichen Format der Gemälde, kleine bewegte Figürchen von Menschen und Thieren, die darin angebracht und den Sinn und die Bedeutung hervorzuheben, oder überhaupt sie zu beleben, bestimmt sind. Es ist erstaunlich, was ein einziges kleines Figürchen oft in einem größeren Bilde für Wirkung macht, alle Affekte und Gefühle des Grausens oder ländlichen Friedens drücken sich darin aus. Es ist deßhalb vor Allem nöthig, diese in der richtigen Größe nach dem Maaßstabe der umgebenden landschaftlichen gemalten Naturgegenstände, und vorzüglicher noch sie auf der rechten Stelle anzugeben. Ersteres ist leichter zu finden, und nur manche Landschafter ziehen es vor, ihre Staffagen etwas kleiner, als sie eigentlich sein könnten, anzugeben, um einen großartigen Charakter in das Bild zu bringen; dieß geschieht jedoch auch nicht ganz ohne Gefahr, denn wenn auch die Berge und Bäume ꝛc. die jede beliebige Größe haben können, dadurch gewinnen, so gebe man wohl Acht, in den Theilen des Vorgrundes, daß die Höhe der Gräser, Pflanzen, Wachholderbüsche mit den absichtlich kleinen Figürchen in Harmonie gebracht werde, sonst sehen sie aus wie Liliputer oder Käfer, die im Grase in einem Wald umherspazieren; ebenso vermeide man zu großen Maaßstab.

Viel schwerer und wichtiger ist es, die Stelle und den Ausdruck der Figuren-Staffagen zu finden, weil mit wenigen Pinselstrichen dem Bilde der ausgesprochene Gedanke zu Theil wird, in verkehrter Wahl die Stimmung paralysirt, und das Gefühl des Beschauers wenig, sogar unangenehm gerührt werden kann.

So kam es vor, daß talentvolle Landschaftmaler in ihren, die feierlichste Abendgluth, über einen See oder Gebirge hingegossen,

und absichtlich stillen Frieden der Natur vorstellenden Gemälden einen verendenden, oder durch Parforcejäger erlegten Hirsch anbrachten, der das tödtliche Instrument noch im Halse hatte, mit kräftiger Faust des Jägers jetzt herausgezogen 2c.; wenn gleich es angenehm ist, bei schönem Wetter der Jagdlust nachzuhängen, so ist doch in der Wirklichkeit der Akt des Tödtens der Thiere ein vorübergehender, während im Gemälde er fortwährend an das blutige Geschäft mahnt. Ein einziges Thier, das, stolz und glücklich aus dem Dickicht eben getreten, als rechtmäßiger, harmloser Bewohner der stillen Natur sich uns zeigt, ohne unsere Gegenwart zu ahnen, deren Verspüren aber augenblickliche Flucht in die dunklen Wälder zur Folge hätte, wird in einem solchen Bilde mehr wirken als obige tragische Rührung, oder ein ganzes Rudel solcher Thiere, die im Trapp durch die Gründe ziehen. Reisende mit Fahrgeschirr, umziehende Springer und Seiltänzer 2c., gehören auf Landstraßen; Jäger, Holzhauer des Waldes, stille Freunde der Natur, arme Kinder, die spärlich gesammelte Reiser für den Bedarf eines Tages heimwärts tragen 2c., findet man auf einsamen Wegen und Haiden, die Rehe am Saume des Waldes, die Ziegen im steinigen, kräuterreichen gelichteten Waldgrund oder auf hohen Bergen; meist aber findet man diese Thiere an dem reizendsten Punkte der Landschaft, worin sie leben, der Mittagruhe pflegen und ihre Kugeln im Munde verarbeiten.

Einfachheit der Zahl nach, mit wenig Staffage viel sagen, ist die erste Bedingung, wenn sie gut sein soll. Ferner gebe man auf seine Behandlung der Landschaft Obacht; ist sie mit breitem Pinsel, oder groß im Style gehalten, so müssen die Figürchen ebenso behandelt sein; malt der Landschafter im strengen Style, oder in beweglicher landschaftlicher Weise, ohne

strengen Contour: überall gebe man den Staffagen den gleichen Charakter. Man vermeide zu rasche Bewegung derselben, wenn nicht der Inhalt des Bildes Eile oder solche bedingt, dagegen wähle man lebhafte Farben, am liebsten solche, die wenig oder gar nicht im Bilde vorkommen. Diese müssen natürlich nach der Entfernung auch gebrochen sein, allein eine gewisse Lebhaftigkeit, ähnlich dem gefaßten Edelsteine in einem Ring, der durch seinen Schliff schimmert, darf den Staffagen und deren Farbe nicht entzogen werden, daß sie bald oder sogleich in die Augen fallen. Man stellt die Staffagen am geschicktesten folgender Weise her: Ist der Ort, wo Figuren, die nicht über eine Handbreit hoch sind, angebracht werden sollen, bestimmt, so zeichnet man dieselben erst mit der Reißkohle oder Bleistift auf Papier, auch wohl mit der Feder und Tusche, und kalquirt oder pauset diese, wenn sie von der angegebenen Größe sind, auf das Bild, besser aber, besonders bei kleineren Figürchen, copirt man sie frei mit dem Pinsel darnach ins Bild, oder zeichnet sie gleich mit freier Hand aus dem Gedächtniß, und ebenfalls mit dem Pinsel, auf. Je nachdem die Figuren nun im Vorder- oder Hintergrund sind, untermalt man sie im ersten Falle mit einer Farbe zusammengesetzt aus Beinschwarz, Cobalt, gebr. Hellocker und Neapelgelb, nicht so hell wie das Licht, und nicht so tief wie die Schatten, und zwar die ganze Figur wie einen Schattenriß, d. h. alles mit der einen Farbe. In diese setzt man die Schatten der Figur, hierauf an die Schatten die Lokaltöne, ein rothes, blaues, weißes Kleidungsstück, und zuletzt auf diesen Lokalton das hellste Licht, wie es durchgängig in der Hauptlichtparthie des Bildes nach der Tags- oder Jahreszeit vorherrschend ist. Eine Hauptvorsicht beim Malen der Staffagen ist, daß man in Schatten und Licht nicht

aus dem Lokalton gehe, z. B. ein weißer Aermel, die Schürze, bleibt auch im Schatten weiß, d. h. mit Blau und Röthlich gebrochen, dagegen das Licht gelblich-weiß sein kann, je nach dem Stande der Sonne. Allein bei dem glühendsten Abend muß das höchste Licht heller Gewänder oder des Fleisches immer wieder heller sein, als die Lichter an altem Holze, Bäumen 2c.; kurz eine Staffage verliert augenblicklich ihren Glanz, wenn eine Farbe in Licht oder Schatten den Lokalton des Stoffes, den sie vorstellt, verläßt; dasselbe ist bei dem Fleische. Der dunkelste Schatten des Fleisches muß in einer Staffage, weil sie im Freien ist, heller sein, als der Lokalton mittelbrauner Haarfarbe. Das Hemde am Halse, im Schatten, muß allzeit weiß vom Fleische, und von bunten Farben hell abstechen; man durchlese dieß recht, und bald wird die Uebung da sein; dagegen nur eine kühne Schattenfarbe, die den Stoff verläßt, macht alle anderen, bereits gelungenen, zweifelhaft. Kräftige Schlagschatten der ganzen Figürchen auf den Boden oder die Umgebung tragen endlich sehr viel zur Lebhaftigkeit bei. Die Farben der Staffagen, besonders Lokalfarbe und Licht, müssen stark aufgetragen sein, damit nicht der Grund, worauf sie aufgesetzt sind, durchwächst. Gewöhnlich werden sie schon in den Cartons angezeigt, da sie, wie gesagt, ein Bedürfniß für ein Bild, das Eindruck machen soll, sind; endlich spare man sie nicht aus, und male die Stelle des Weges, des Bodens zu, als kämen sie nicht dahin, sie erhalten dadurch weit mehr Schärfe; nur größere Figuren contourire man und spare sie aus.

Aeußere Architekturmalerei, als Gegensatz derer, die innere Parthien öffentlicher, größentheils alterthümlicher

Gebäude, als Säulen- und Kreuzgänge, Hallen mit Treppen-aufgängen rc. darstellt, ist gleichfalls ein äußerst anziehendes Landschaftsfach. Die besondere Bezeichnung rührt daher, weil sie ihre Gegenstände, deren Darstellung sie beabsichtiget, in so augenscheinlicher Größe hervorhebt, daß z. B. ein altes, gothisches Gebäude, eine reich verzierte Kirche oder Dom rc. in solchen Bildern den größten Raum einnehmen, während Luft, Bäume und die ursprünglichen Landschaftelemente gleichsam als Nebensachen erscheinen. Gute Lüfte sind auch in diesem Fache vorragende Nothwendigkeit; man bestrebe sich vornehmlich die großen, runden massigen Wolken recht leicht und mit richtiger Vertheilung des Lichtes malen zu lernen, und gebe das höchste Licht der Wolken auf der Seite der Architektur an, wohin, (nicht woher) das Licht fällt. Weil nun zur lebhaften Darstellung einer hellen Wolke vor derselben eine eben so große, oder oft größere Schattenwolke steht, so hebt die letztere die auf die Architektur fallenden Sonnenlichter heraus, während die Schattenmassen der Architektur sich auf der hellen Wolke auf das Täuschendste abscheiden. Man fange, wenn die Luft fertig und in nicht kleinlichen Formen, sondern in zwei Hauptmassen gegeben ist, wie bereits erklärt, die in die Luft ragenden Giebel, durchbrochenen Thurmspitzen, Fialen, Knaufe mit einer ziemlich dunkeln, aber von Luft (Cobalt) durchdrungenen Farbe an und verfahre gerade wie beim Landschaftmalen nach der Natur angegeben ist; nur versehe man mit dem größten Fleiße alle Einzeltheile mit deutlichen Luftreflexen auf den oberen, der Luft horizontal gegenüber liegenden Flächen und Rundungen, das verleiht Allem eine überaus sanfte Naturwahrheit; dagegen die untern Wölbungen male man mit einer warmen, röthlich-schwarzgrauen Farbe, um dadurch, als Re-

flexe der von der Sonne beschienenen Gegenstände, die Erhabenheit (relief) zu erreichen. Das Wetter und die vergangenen Jahrhunderte geben alten Gemäuern sehr günstige Färbungen, und die graue Knochenfarbe, unterbrochen von dünnen grünen Moosflächen, Löchern und Spalten, hebt sich im Sonnenschein zu einem reizend weichen, gelblichen Tone, der durch Fenster mit Rosetten, Statuen von dunklerer Farbe mit wunderlichen Schlagschatten gehoben wird. Architekturgegenstände, d. h. alte, sind ungemein lohnend, bei einiger lebhaften Auffassung. Man stelle sich beim Zeichnen nach der Natur nicht so, daß das Hauptgebäude eine flache Wand dem Auge gegenüber bildet, sondern wenigstens 1/3 nach der Seitenwand sichtbar ist und dem Augenpunkt oder dem Horizont zu verschwindet, daß Pfeiler, Erker, Thürmchen, Statuen ꝛc. von dem Gebäude weg und über die hintenstehenden Gegenstände vorragen, und solche Theile des Mittel- oder Hintergrundes verhüllen, die minder malerisch sind. Es sind wenige Gegenden in Deutschland, Frankreich, Spanien und England, die nicht ganze Reichthümer an Stoffen zu solchen Bildern böten, man zeichne nur recht viel nach der Natur, und schäme sich nicht unter dem Gewoge der Begegnenden seine Studien fortzusetzen, es lohnt sich diese Aufopferung vielfach an der Staffelei. Auch bei der Ausführung der Gemälde dieser Art ist es äußerst nothwendig, seinen Farben-Aufsatz auf der Palette reichlich mit den Haupttönen herzustellen, und selbst die lebhaftesten Farben, die das Auge in der Natur wahrnimmt, zu brechen, ja, nirgends ist dieß mehr nothwendig als da, weil die Töne des weißen Kalks, brauner Flecken, rother Ziegel oder Backsteine ꝛc. die meiste Aehnlichkeit mit den Urfarben, wie sie aus dem Laden als rohes Material kommen, haben. Man entgeht jedoch diesem Miß-

griffe, wenn man die obere Hälfte der Architektur fleißig mit Luftfarbe mischt, sonst passen sie durch ihre affrontante Wirkung nicht zum Bilde, und man fühlt sich bald gezwungen, sie durch Abdämpfung dem Ganzen anzueignen; doch ist es immer angenehmer, sich mit klaren richtigen Mischungen der Töne vorzusehen, und es eignet sich ganz jene Farbenordnung (versteht sich nach Verhältniß der Gesammtstimmung), wie sie bei dem Vordergrundmalen der Landschaften angegeben ist.

Ein, zwar im Allgemeinen guter Rath, allein in diesem Genre von Landschaften von vorzüglicher Bedeutung, ist der, fleißig alte Mauern mit theilweise abgefallenem Anwurfe, so daß man die Mauersteine, welche vom Wetter mancherlei Farben annehmen, sehen kann, nach der Natur zu malen, und sich fleißige Studien zu sammeln, die man überall, um seinen Architekturen Mannichfaltigkeit zu geben, anwenden kann. Nichts ist, wie schon bei der Auffassung von Lüften rc. angeführt wurde, undankbarer, als eine große gemalte Fläche ohne inneres Leben oder Unterbrechung; deßhalb ist es dem Maler unverwehrt, wenn sein Bild nicht ausdrücklich eine Portrait-Ansicht des Architekturgegenstandes sein soll oder ist, die innere Beschaffenheit des Baumaterials nach seinem Vortheile zu verändern oder zu malen, aber so, daß diese gleichsam Poetisirung nicht übertrieben, und mit der Art des Baues und dem Alter übereinstimmend werde. Auch in diesen Bildern suche man die Farben in massenweise verwandten Farben anzugeben, daß z. B. schwarze Flecken von graugrün, rein grau, violettgrau rc. begleitet, dagegen, und hauptsächlich nach der Hauptlichtpartbie hin, die gelblichen, röthlichen, gelblich-mosgrünen, gelblichweißen Farben ebenfalls eine Masse bilden. Man halte dieß nicht für eine Anleitung zu einer einseitigen Manier, die Natur

giebt selbst die Bestätigung dieses Satzes, und das Launige, Witzige, d. h. eine ganz unerwartete Veränderung der so angegebenen Farbenordnung in der Natur, muß man durch Studien sich zu eigen machen, man wird aber dessenohngeachtet meistens in der Natur viele dunkle Farben zu massenhafter Wirkung beisammen sehen, als sei dieß zufällig, und ebenso helle Parthien, kalte oder warme Massen; — und was nicht so zusammen gesetzt ist, wird schwerlich zur Nachahmung mit dem Pinsel Lust machen. Beim Malen einer Architektur-Parthie nach der Natur oder im Bilde suche man an dem Theile, welchen man gerade ausführt, immer zuerst die dunkelsten Stellen, als vorzüglichste Hebel des Ausdruckes, anzugeben, als Fenster, Rauchflecken 2c., und von diesen ausgehend nachher die hellen; man erlangt mehr Dreistheit, die zarteren Abstufungen der Farben in den hellen Stellen lebhaft aneinander zu fügen, und wird sich (als Anfänger) erst so überzeugen, daß die scheinbar wenig Abwechslung zeigenden Theile der Mauern und Steine reichen Farbenschatz enthüllen. Die umgebenden Bäume und Büsche halte man ja nicht zu saftig und warm grün, ein kälteres von schwärzlicher Farbe durchzogenes Graugrün hebt die warmen Lichtparthien des Hauptgegenstandes freudiger hervor; die Formen derselben gebe man endlich mit den Stämmen und Aesten in verständlichem Zusammenhang, nicht allzubeweglich, weil der Contrast der vielen geraden Linien der Architektur gegen die fast muntere Behandlung der Bäume in eigentlichen Landschaften zu sehr hervortreten würde. Zu den dünnen, feinen Strichen, um die Architektur-Contouren mit Farbe auszuziehen, bediene man sich der langhaarigen Pinsel die unter dem Namen „Schlepper" zu haben sind.

Als Anfangs- und Endbedingung dieses Landschaftfaches

gilt die Kenntniß der Regeln der Perspektive, ohne diese ist es nicht möglich ein gutes Bild zusammen zu stellen, weil selbst das richtigste Augenmaaß den Täuschungen nicht entgeht, die zahlreiche Linien in der Verschwindung nach dem Horizonte oder dem Entfernungspunkte verursachen. Man zeichne zur Bestätigung des eben Gesagten nur die Blume einer Fiale, oder ein Kreuz, das auf einer Thurmspitze steht, aus freier Hand, und ziehe, wenn dieß geschehen, zur Prüfung der Senkung der Theile dieser Gegenstände, die Construktionslinien nach dem angegebenen Augenpunkte, und schlagend werden sich die Fehler, mithin die Unmöglichkeit, ohne diese Hülfswissenschaft etwas Gediegenes, vorzüglich in diesem Fache, zu erlangen, herausstellen.

Die Darstellungen innerer Ansichten von Architekturen gehören nicht in dieses Fach.

Sonstige Bezeichnungen besonderer Landschaftfächer giebt es nicht; die Wahl der vorherrschenden Bestandtheile in derartigen Gemälden hängt, wie schon bemerkt, von dem Naturell und den Sympathien des Künstlers ab; meistens aber ist sie auch Folge früh erlangter Vortheile durch Unterricht oder Zufall in bestimmten Gegenständen, als Bäume (Waldpartien), Felsen und Wasser (Wasserfälle) oder Haiden, oder Alpenspitzen 2c.; was Jugend, Gewohnheit, oder Anregung zur Begeisterung dem Anfänger als unerschöpflich und als eines Lebens würdige Aufgabe empfahlen, das wird sich größtentheils in seinen meisten späteren Schöpfungen als Hauptmotiv vordrängen.

Von den Farben zum Oelmalen.

Die Selbstzubereitung der Farben ist heut zu Tage durch die vortrefflichen Leistungen der Dresdener, Kreull'schen Reibmaschinen in Vorchheim und Münchener Kunst-Materialisten nicht mehr so nothwendig wie früher, wo die Ausübung der Künste seltener gepflogen wurde; es gereicht jedem Künstler und Freunde der Kunst zu großer Zeitersparniß, wenn er sich damit nicht befaßt; zumal die reine Ausübung der Malerei selbst schon so viele Aufgaben bedingt, und so manche Vorrichtungen erheischt, daß zur gleichzeitigen Selbstfabrikation, dem Reinigen und Anreiben der Oelfarben ein ausgedehntes Lokal erforderlich ist, dem nur ein durchaus praktisches Naturell dauernde Ordnung und die überaus nothwendige, staubfreie Reinlichkeit sichern könnte. Die chemischen Versuche habe sehr viel Einladendes, die nach empfohlenen Recepten nur einigermaaßen gelungenen Farben drängen sich gerne in den Gebrauch, ohne daß man ihrer bedürfte, und bringen durch ihre neue Anwendung dem Malenden, ihrer Unbekanntschaft halber, manche Unordnung in das in Arbeit begriffene Gemälde, ja, es ist nichts verführerischer, als eine schöne Material-Farbe, und manches gewiß mittelmäßige Kunstwerk schreibt sein Entstehen der Selbst-Fabrikation oder Acquisition einer neuen Farbe zu. Daß dieß falsch sei, geht schon daraus hervor, daß ein Kunstwerk seiner selbst willen und aus dem tiefsten Gemüthe hervorquellen müsse. Hingegen muß eine allgemeine Kenntniß der chemischen Natur der Farben und Kunstmaterialien jedem Künstler eigen sein, damit er nicht Gefahr laufe, durch ungeeignete Behandlung derselben seiner Kunst während des Schaf-

sens oder nachher zu schaden, und die schönen Erfolge seines Geistes und Studiums ein Opfer seiner Vernachlässigung, gleichwohl oft unwissentlich, werden. Die einfachsten, durch mehrere Jahrhunderte gebrauchten Farben sind auch jetzt noch die beßten, empfehlenswerthesten, aus ihnen läßt sich jeder Ton, und jede Wirkung der Natur hervorbringen; erst später, wenn man sein Inventarium kennt, und bei doch vorkommenden Entdeckungs-Versuchen im fehlschlagenden Falle auf ihm wieder festen Fuß fassen kann, ist es gerathen, Neues zu versuchen.

Die meist gebrauchte Farbe ist das:

Kremser und Venetianer Weiß. Von diesen versehe man sich mit doppeltem Vorrathe, da alle Farben damit heller gemischt werden können, und sie am häufigsten beim Male nin Gebrauch kommen. Das Kremser Weiß ist das feinste und wird zu reinlichen hellen Lichtparthien gebraucht, besonders beim Uebermalen, wogegen das Venetianer Weiß, zwar ebenso weiß und fein, weil es ungemein compakt ist, zu deckender Untermalung gebraucht wird. Will man es selbst reiben, so muß man es vorher mehrere Male mit Wasser abreiben, bevor mit Oel; dadurch erhält es mehr Feinheit.

Zuweilen enthält das rohe Weiß aus Fabriken schmutzige Theile; in diesem Falle wird dasselbe, um es von gelblichen, graulichen ꝛc. unreinen Bestandtheilen zu säubern (wenn es einmal gerieben ist, d. h. mit Wasser) mit Weinessig überschüttet, und mit einem Glasstäbchen fleißig umgerührt, und dieses wohl in mehrstündigen Absätzen einen ganzen Tag lang; so lösen sich alle unreinen Theile in dem Essig ab, und das Weiß ist äußerst rein und glänzend. Darauf wird der Essig abgeschüttet, und das Weiß mit Wasser so oft übergossen, wenn es sich gesetzt hat, noch-

mals, bis alle Säure ausgezogen ist, wo es dann endlich mit Oel (Mohnöl) gerieben und in nasse Schweinsblase, die von allen Fasern befreit ist, gefaßt und gebunden wird. Weiß ist die delikateste Farbe, weil sie jede Verunreinigung sogleich anzeigt, deßhalb halte man die Palette, Spagdel und Pinsel vollkommen rein, wenn man helle Parthien, wo diese Farbe vorherrscht, mischen will. Bei Untermalungen setze man die Lichter, bei denen viel Weiß ist, ziemlich dick auf, dadurch bekommen sie Glanz und Leuchtkraft, die Schatten halte man dagegen dünner, damit sie der Behandlung nach schon an dem Hintergrunde haften. Beim Aufsetzen auf die Palette steht sie stets an der Spitze der übrigen Farben, und man nimmt von ihr mit dem Pinsel oder der Spagdel nur immer nach Bedürfniß vom Rande der auf der Palette sitzenden Paste, um sie nicht mit einigen, nur wenigen Berührungen zu veruneinigen. Ganz rein wird das Weiß nie gebraucht, allezeit ist es temperirt (gemildert) mit dem Haupttone, den die Beleuchtung der Sonne oder des Mondes hervorbringt, bald in gelblich, röthlich, grün- oder grauweiß, jedoch so wenig fremde Zusätze, daß, wenn der vorgestellte Stoff weiße Leinwand, Wolkenlicht, Schnee rc. vorstellt, es dem Laien vorkommt, als sei die Farbe reines Weiß. In verdünntem Zustande braucht man es selten, nur bei leichten Uebergängen über Lüfte und Fernen in Landschaften oder ganz hellen Stoffen, um die an einander stehenden Farbabstufungen unmerklicher zu verbinden; für pastose Lichter hüte man sich vor zu vielem Oele im Weiß, weil solche Lichter gerne gelb werden. Ueberhaupt verlangt vorzüglich die weiße Farbe das Trocknen an der Luft und Entfernung übler Dünste, sonst wird sie bald gelb oder schwarz, und das Verderben der Gemälde ist die unmittelbare Folge. In tieferen Schatten



wird es als hellermachendes Material vermieden, weil dunklere oder Mitteltöne (Mezzotinto) ein staubiges Wesen dadurch erhalten, hiezu eignet sich besser das:

Neapelgelb. Diese Farbe vermischt sich nicht mit Weiß und Zinnober, weil sie sich gegenseitig zerstören und deren Untereinandermischungen bei Zeiten schwarz werden, dagegen ist es doch eine herrliche Farbe, um mit Mischung von Ockern, Grün 2c., volltönige Lichtpartien, und in Bäumen und Gräsern 2c., mit etwas Schwarz gebrochen, zarte grüne Schatten damit zu malen. Im Lichte ist es ohne Beimischung von Ockern kalt gelb und unwesentlich, weil in den Lüften schon die kräftigeren Ocker beigemischt sind, demzufolge die hellsten Lichter mit Neapelgelb schrill und nichtssagend sind; dagegen mit Ockern, die dadurch heller werden, giebt es ein haltbares d. h. kraftvoll helles Licht. In Schatten erweist es sich vortrefflich, wenn man die Farben mild erhellen will, ohne daß es vortretende Töne werden, die, trotz heller und dunkler, als Schattenmasse einander verbunden bleiben, und dieß in Darstellung aller Stoffe. Ferner leistet das Neapelgelb zum Aufblicken kleiner Glanzlichter besonders auf Metallen, und zu Mitteltönen mit Cobalt und wenig Kernschwarz (ohne Weiß) in Fleischpartien bei Porträts oder nackten Figuren gute Dienste. Es ist sehr schwer zu reiben und dabei rein zu halten, daß es nicht grün werde; man nimmt es deßhalb besser aus Fabriken in Blasen gefaßt.

Gelber oder Hellocker ungebrannt. Diese vortrefflichste Farbe ist die des Sonnenscheins und der Alles durchdringenden Wärme. Wer davon fleißig Gebrauch macht, d. h. ohne damit seine Mischungen und Farben förmlich zu ändern, und sie in geringen Theilchen beisetzt, wird für seine Gemälde

einen überaus angenehmen warmen Hauptton zu Stand bringen. Das muß man nach der Natur einüben, die selbst im Winter ihren Farben einen inneren Wärmeton verleiht, während rein graue, blaue oder violette Töne bei der getreuesten Nachahmung frostig und unangenehm anzusehen sind.

In Lüften, besonders des Abends, ist der ungebrannte Hellocker mit Zusätzen des gebrannten Hellockers die Hauptfarbe des Aethers und der Wolkenlichter, mit wenigem Weiß, Cobalt und noch weniger Kernschwarz versetzt. Das schönste Violett der Fernen enthält diese Farbe, der dunkelgrüne Wald, Steine und Rasen, graue Stämme 2c. allen ist sie beigesetzt, nur daß sie in den Lichtern (Sonnenseite) mehr als gelbliche Lokalfarbe vortritt. Sie verträgt sich in allen Mischungen, und giebt immer einen sanften milden Ton; ebenso wichtig ist sie auch in hellen Tönen des Fleisches, dem ein Knochen unterliegt, so wie sie überhaupt ihrer Leichtigkeit halber allzeit zu höchsten Lichtern besonders gebraucht wird; schwerer und tiefer als dieser ist der:

Goldocker (goldgelbe Erde), welcher mehr für volle Lokaltöne oder zu Mischungen mit Blau und schönem Grün, mit Asphalt zu lebhaftem Moos- und Wassergrund, mit Beinschwarz zu warmen Theilen der Felsen 2c., so wie zu Helldunkeltönen und Reflexen im Fleisch gebraucht wird. Untertuscht man die Landschaften verdünnt mit Terpentinöl damit, nach dem Vorgrunde tiefer und dicker, so erhalten sie ein allzeit warmes Wesen, gleichviel welche Töne oder Gegenstände darauf gemalt werden. Im Ganzen wird diese Farbe bei glühenden Sonnenuntergängen und in Vorgründen gebraucht, wo die Lokaltöne schwerer und weniger in Luft gebrochen sind. Noch schwerer, aber gleichfalls sehr nützlich ist der:

Dunkelocker, der schwerste von diesen gelben Ockern und am geeignetsten zu den vordersten Gegenständen des Vorgrundes, besonders Erdboden, Felsen, verwelktem Laube und faulem Holze 2c., die durch ihre Lebhaftigkeit den Hintergründen mehr Zartheit geben müssen. Mit Beinschwarz oder Asphalt leistet dieser Ocker tiefe warme Stellen.

Gebrannter rother Hellocker (gebr. gelber Ocker) ist auch in dieser Veränderung eine unschätzbare Farbe. In der Landschaft durch ihre Leichtigkeit in Lüften und Fernen ungemein geliebt, dient sie zur Brechung der bläulichen Lufttöne, welche mit ungebr. gelben Ocker, ohne Zusatz des rothen, grün erscheinen würden. Sie ist die eigentliche Farbe (d. h. mit Weiß und Cobalt) der Atmosphäre, und zur Darstellung der Witterung bei Tage und schönem blauen Himmel unentbehrlich. Mit mehr Blau und weniger Weiß (das bischen Kernschwarz wird immer nur wegen der Festigkeit und Dicke der Farbe zugesetzt) ist sie das zarteste Violett der Ferne, das man ja nie mit brillanterem Krapp oder sonstigem Purpurlack mischen soll, und bei einiger Aufmerksamkeit und mit wenigen Ausnahmen werden alle Lüfte und Fernen jeder Tageszeit mit eben beschriebenem

Gelben Hellocker, rothen Hellocker (gebr.), Cobalt und wenig Schwarz heraus zu bringen sein; man gestatte keiner bunteren Farbe so lange den Zutritt auf der Palette, bis man darin Meister geworden ist, weil dazu alle übrigen Farben leicht zu stimmen sind. Im Fleische (bei Porträts 2c.) giebt sie mit wenig Zinnober und Weiß die frisch rothen Töne, denen Muskeln zu Grunde liegen; bei hell- und dunkelblauen Gewändern braucht man sie zum Mäßigen der sonst kalten, grellen Farbe. In Mittelgründen der Landschaf-

ten giebt sie mit der Hälfte Beinschwarz mit etwas wenig Cobalt (Luft) die duftige braune Farbe, für Angabe der Vertiefungen in Fenstern, unter Dächern, Einsichten in offene Thüren, Tennen 2c., kurz was im Vordergrund kräftig in Asphalt, Schwarz und gebr. Dunkelocker angegeben wird, ist im Mittelgrunde, wenn es dieselbe dunkle Farbe in der Natur hat, damit auszuführen. Auch die graue Farbe erhält damit einen lieblichen Ton.

Gebrannter Goldocker und gebrannter Dunkelocker sind kräftige Vordergrund- und Vertiefungsfarben. Ihre Lebhaftigkeit und Schwere drängt die hellen, gelben und gebrannten rothen Hellocker nach der Luft zurück, und durch ihre Anwendung erhalten die nahen Gegenstände Wesen und Kraft. Man hüte sich dieselben in Schattenparthien als Lokalfarbe, oder ungebrochen ohne Beinschwarz und Pariser oder Pinkerts-Blau zu gebrauchen; ihr Ton (roth, braun, dunkel) ist der tiefste Gegensatz zu blau, deßhalb wende man sie lieber in Lichtparthien an, besonders eignet sich zu diesem Zwecke auch der:

Ungebrannte Dunkelocker, welcher dieselben kräftigen Eigenschaften hat, nur daß er ins Braungelbe geht. Mit dieser wie mit den vorigen beiden contrastirt man gegen die kräftigsten Lüfte und Mittelgründe, und das damit mit etwas Blau und Beinschwarz gemischte Grün giebt eine treffliche grüne Farbe für Vordergründe, da sie immer ins Braune spielt, und, mit wenig brillanteren Lichtern erhöht, plastische Wirkung macht. Letztere drei Ockerfarben geben die dunkelsten Schatten im Fleische, und mit etwas Zinnober, Krapplack, oder Terra de Siena vermischt die Tiefung des Lippenspaltes im Munde und der Nasenlöcher. Mit etwas Beinschwarz versetzt, zu alten Ge-

wändern der Armuth (Murillo) und zu Schatten rother oder hellbrauner Gewänder ꝛc. giebt sie eine sehr kräftige, wahre Farbe.

Chinesischer Zinnober und der holländische Zinnober. Diese hat man, da sie seltener in Anwendung kommen und theurer sind, als die übrigen Farben, nicht in Blasen, sondern in Packetchen oder Briefen von Papier, und macht sich dieselben unter Hinzufügung einiger Tropfen Mohnöl mit der Spagdel auf einem Flecke der Palette an. Man gebraucht den Ersteren, um frische, in bläuliches Roth fallende Töne zu malen, dem Krapplack mehr Feuer zu geben, und den Mischungen des Krapplackes mit Weiß das Frostige zu benehmen; zu sogenannten rosigen Wangen neben den warm röthlichen mehr ins Gelbliche fallenden Fleischfarben um das Ohr, das Jochbein (unter dem Auge) und das Kinn; zu Nasenspitzen, die ins kalt Röthliche fallen, und hellern Formen der Oberlippe, zu den mitunter frisch rothen Ohren, und überhaupt zu frischrothen Tönen in Köpfen, zu welchen der gebrannte Hellocker zu gebrochen und mild ist. Ferner in rothen Gewändern, die nicht cardinal-, sondern mehr purpurroth sind. Der holländische Zinnober oder der gewöhnliche, wie er verkauft wird, ist oft mit Mennige vermischt, und den übrigen Farben nachtheilig, doch in ziemlich reiner Substanz ist er ein schönes, lautes Scharlach, und die mit Weiß gemischten Töne gehen mehr ins Gelbe; die Farbe der Natur bestimmt die Wahl zwischen beiden Farben.

Dunkler Krapplack, die einzige haltbare Oel-Farbe aus vegetabilischer Substanz, am besten aus der Huber'schen Fabrik in Händhausen bei München.

So schön diese dunkle Purpurfarbe ist, muß man sich ihrer

doch selten bedienen, da ihre Vermischung mit Weiß für das Auge des Anfängers viel Anziehendes hat, und auf der Palette sehr schön aussieht; allein sie steht unter den Ockerfarben, womit größtentheils das Uebrige gemalt ist, zu wesenlos und kalt im Bilde. Dieß gilt bei violetten Wolkenschatten, Fernen, duftigen Schatten heller Gemäuer in Vermischung mit Blau (Cobalt) und den sanften Massen des Terrains, — überall ziehe man den gleichwohl schmutziger aussehenden gebr. Hellocker mit etwas Englischroth und Cobalt zu solchen Mischungen vor, sie passen besser zum Ganzen. Hie und da eine geringe Zugabe, wenn die Natur ausdrücklich es so zeigt, schadet nichts, und der Meister weiß sich zu beherrschen; allein dem Anfänger gehört diese Farbe durch viele Jahre nicht auf die Palette, außer für Lokalfarbe in solchem Roth als Blumen, Gewänder, zum Roth in der Oberlippe oder zur Mischung eines glänzenden Violett mit Cobalt (oder, was noch besser ist, mit ächtem Ultramarin). Allein auch bei solchem Gebrauche temperire man die Farbe mit wenig Englischroth, Beinschwarz oder gebr. Dunkelocker im Schatten, oder mit gebr. Hellocker oder Zinnober im Lichte.

Zu großen Gewändern verwendet man auch den Münchener Carminlack aus derselben Fabrik, der ziemlich haltbar ist, und viel Körper hat. Mit gebrannter Terra de Siena giebt der Krapplack eine herrliche dunkel braunrothe Lasurfarbe für klare Vertiefungen im Fleische und für Gewänder.

Englischroth (Caput mortuum), eine stark deckende, kalt bläulich rothe Farbe, die ebenfalls zwar oft, aber mit Vorsicht gebraucht werden kann. Ihrer ganzen Natur nach gehört sie nur für Schatten, oder kältere Schattenübergänge im Fleische, wo diese nicht in Grünlich sich zeigen. Beim Untermalen, wo

man gerne die Uebergangstöne vor dem warmen Schatten und Reflexe kräftig aufsetzt, um dem Schatten eine klare dünne Existenz zu verschaffen, leistet sie gute Dienste; wohin sie gebraucht wird, geht mit einem Pinselstrich, wenn nicht ganz saftige Farben noch naß darunter sitzen, als Terra de Siena, Asphalt, Beinschwarz ꝛc., sogleich der Grund der Leinwand zu; deßhalb gebrauche man sie nur in Gewändern oder Massen von rohen Stoffen, als Felsen ꝛc., in stärkerer Menge, und lasire sie nach hinlänglichem Trocknen wieder mit saftigen oder durchsichtigen Farben. Sehr gute Dienste thut sie auch, wenn gewisse Mischungen von Farben festhaften beim Malen und sich schieben, nur ein bischen solchen Rothes, und sie sitzen fest und decken. Am häufigsten gebraucht man sie zu submissen Formlichtern, auf in Schatten sich befindenden Gegenständen, und zur Beimischung dunkler Schattenfarben vor klareren Reflexen.

Cobalt und ächtes Ultramarin. Für Landschaftmaler ganz vorzügliche Farben. Ersteres ist seiner Wohlfeilheit wegen am meisten im Gebrauche, und ist eine heitre, natürliche Farbe des Aethers und der Luftwirkungen. Ihr ursprünglicher Ton geht mit dem Blau des Himmels der Tiefe nach fast gleichen Schritt, nur die tropischen Aether mögen diese Farbe an Tiefe übertreffen, wo dann das Ultramarin eintreten kann. Die leuchtende Eigenschaft des Cobalt durchdringt alle Farben, mit denen er vermischt ist, was man in der Abenddämmerung an Bildern wahrnehmen kann, wo alle Cobaltmischungen heller, die damit nicht gebrochenen Vorgrundfarben dagegen dunkler werden. Bei Bildern kleineren Formates ist es gut, selbst die Farben des Vorgrundes noch mit etwas Cobalt zu versetzen (bei dem Aufsatze der Mischungen auf der Palette), weil sie dadurch ebenfalls mehr leuchtend, für die Entfernung dem Auge des

Beschauers bis zur Wand deutlicher sind. Bei Lichtern in größeren Gemälden, die durch ihren Umfang die Sehstrahlen des Auges mehr auffangen, kann man zum Cobalt tieferes Blau, als Ultramarin und Pariserblau (etwas Kernschwarz), nehmen, und die Vorgründe ohne Zumischung des Cobalt malen, die großen Massen des Lichtes und die der Schattenparthien erklären sich von selbst, und würden mit helleren Farben flach erscheinen. Das ächte Ultramarin ist sehr theuer und selten, und wird nur zu kostbaren Gemälden zum Lasiren in blauen Aethern, brillanten Kleidungsstücken oder Draperien, endlich auch zu bläulichen oder grünlichen Mischungen der Uebergangstöne zum Schatten ins Fleisch (in letzterer Absicht auch der Cobalt) gebraucht. Der falsche Ultramarin sinkt bei den Mischungen auf den Grund der Leinwand unter, so daß eine Luft oder eine Mischung von Weiß und solchem falschen Ultramarin, die während des Spagdelns noch so schön blau ist, nach 15 Minuten schon ganz weißlich in der gemalten Fläche aussieht, wovon man sich gleich überzeugen wird, wenn man nach kurzer Zeit mit dem Pinsel an einer Stelle über eine solche Parthie hinfährt, so sitzt der dunkle Ultramarin zu Boden. Der Cobalt und alles, was damit gemischt ist, trocknet ungemein schnell, weshalb man sich befleißigen soll, in einem Tage das begonnene Stück fertig zu machen, besonders in heißen Sommertagen, wo es schon in einem halben Tage trocknet und zu fernerer Ausführung untauglich wird.

Pariser, Berliner und Pinkerts-Blau, sehr schöne dunkelblaue Farben in heller und dunkler Mischung gleich brauchbar. Als helles Blau setzt man gerne etwas Cobalt hin-

zu, um die mit Weiß gemischte Farbe leuchtender zu machen, doch bricht man sie auch ihrer schneidenden Reinheit wegen gerne im Lichte mit gebranntem Hellocker, im Schatten dagegen mit Schwarz. Dieß ist namentlich bei wollenen Draperien der Fall, während die Darstellung von Seidenzeugen weniger mit gebrochener Farbe gemalt wird. Zu Mischungen aller Art, um Grün hervorzubringen, sind sie alle drei sehr gut, besonders das Dresdener Pinkertsblau, welches schon ins Grünliche sieht. Hellviolett mit Zuthat von Krapplack wird nicht sehr glänzend, da ist besser Cobalt oder Ultramarin; allein zu den Schatten kann man die dunklen Blau nicht entbehren. Da sie durchsichtig sind, so dienen sie als Lasuren unter Beimischung von Beinschwarz, Terra de Siena, Krapplack zu den dunkelsten Stellen der Bilder, in denen sie jedoch nur in geringer Quantität die Stelle des Cobalt, als Verschwindungsfarbe vor dem Lichte, vorstellen, und muß sich beim Zusatze dieser blauen Farben sehr vor zu viel gehütet werden, da ein fast unsichtbares Bischen davon an der Spagdel oder Pinselspitze eine ganze Paste weißblau färbt, oder, nach Verhältniß des Zutrittes von Blau, jede andere Farbe zu ihrem ursprünglichen Gebrauche verdirbt; besonders die Töne für Licht sind möglichst ferne davon zu halten. Man setzt auch die dunkelblaue Farbe ganz an das äußerste linke Ende der Palette hinter alle Farben, um damit Unglück zu verhüten. Auch beim Anfassen der blauen Blasen nehme man sich in Acht, weil ein wenig davon schnell Hände, Gesicht und Kleidung befleckt, und diese schwer zu reinigen sind. Sonst sind es unentbehrliche Farben, und drei Arten von ziemlich gleicher Wirkung. Mit Krapplack und Beinschwarz geben sie das tiefste Schwarz für Haare oder Schatten in Gewändern. Vor diesen dunkelblauen Farben von

denen man nur je einerlei braucht, gehört als Reihenfolge auf der Palette die:

Terra de Siena. Ungebrannt ist diese schöne Farbe wenig im Gebrauch, weil sie mit den Ockern und gebrannter Terra de Siena ersetzt wird, die haltbarer sind. Dagegen ist die Terra de Siena gebrannt eine vorzügliche feurige Farbe. Sie wird von vielen Künstlern gebraucht zum Untertuschen der Gemälde, d. h. zu dünnen (mit Terpentinöl temperirten) Angaben der Schattenpartien überhaupt; doch gehen manche Künstler so weit, daß sie ihre Gemälde, besonders kleinen Formates oder mit vielen kleinen Figuren, förmlich damit schattiren und ausführen, wie eine Aquatinta- oder Tuschzeichnung, mit Ausnahme der Hinter- und Mittelgründe, aus denen diese Farbe entfernt bleiben muß. Die Terra de Siena hat nämlich so viele Durchsichtigkeit, daß sie alle Gegenstände, die mit derselben untermalt oder gemischt sind, kategorisch in den Vorgrund drängt; wie dieses auch der Asphalt thut; darum schadet es Nichts, wenn Anfänger, besonders in Landschaften oder auch in Figurenbildern, den Anfang des Vorgrundes, die Gegenstände des Vorgrundes selbst zuerst damit dünn überziehen (in dem Schatten dicker) oder unter alle Töne etwas davon mischen. Dadurch allein schon scheiden sich die Fernefarben von dem Vordergrunde ab, und wird mancher graue, bläuliche, violette ꝛc. Ton, der außerdem mit der Ferne einerlei wäre, anwendbar gemacht. Diese Lehre ist von großer Wichtigkeit; doch gehe der Anfänger nicht zu weit, damit seine Malerei nicht „fuchsig“ erscheine und die Terra de Siena leicht nachdunkelt. Sie ist ferner vorzüglich zu dunklen, klaren Stellen in Lichtpartien des Fleisches, als durchsichtige röthliche Nasenlöcher, unter das Roth des Mundspaltes mit Krapplack, in alle Schatten des Ge-

sichtes und Fleisches (d. h. in delikater Beimischung), ebenso zu transparenten hellen und warmen Widerscheinen in landschaftlichen Theilen, aber immer nur des Vorgrundes. Letztlich erweist sie sich als Lasurfarbe, um kälteren Farben bei der Vollendung einen wärmeren Ton zu geben, worauf viele Künstler von Anfang gleich rechnen, daß ihre Schatten mehr in einander verbunden werden (Schmelz bekommen); doch vermeide man die absichtliche kalte Unterlage, damit sich das Auge nicht nach und nach an unnatürliche Farben gewöhne, und benütze diesen Vortheil als letzte Nachhülfe. Zum Lasiren gelber, brauner und rother Draperien ist sie vorzüglich, da sie allen Untermalungen Feuer giebt, und in unendlich dünner Weise aufgetragen werden kann. Aehnliche Dienste für Schatten und zur Untertuschung leistet der

Asphalt, eine überaus dankbare Farbe, die, wenn auch nicht so feurig wie die vorige, doch von ungemeiner Wirkung begleitet ist. Sie vereiniget sich mit allen Farben schön, nimmt ihnen das Grelle, macht sie klar und warm, aber niemals röthlich. In Schatten für helle Gegenstände ist sie vorzüglich, so zwar, daß, wenn man von einer hellen Farbe die Hälfte nimmt und mischt wenig Asphalt darunter, letzterer, gleichwohl beinahe noch immer so hell wie die vorige, ein ganz lieblicher Schattenton sein wird. Dazu trägt viel bei, daß er etwas ins Grünliche spielt, und bei kleineren Sachen hat man, wenn nur wenig Weiß zum Asphalt, womit untertuscht worden, hinzu gebracht wird und sich dieses damit während der Arbeit vermischt, die Halbtinten oder Halbschatten schon so schön und wahr, als seien sie eigens dazu zusammen gesetzt. In Darstellung stiller Wasser, Waldquellen und überhaupt eines nahen Gewässers, das nicht großen Massen von Luftspiegelungen unterliegt, ist er

unersetzlich; zur Darstellung feuchten Mooses, Holzes oder feuchten Gesteines, das die Lichtstrahlen nicht blendend zurückwirft, ist er gleichfalls eine souveraine Unterlage und Farbe; in Figuren und Köpfen als Lasur der Schattentöne, wenn letztere auf dunklem Grunde stehen, und in die Hintergründe selbst ist er gleich gut, so wie für durchsichtige dunkle Haare unentbehrlich. Der Gebrauch des Asphalt ist von Vielen angefochten worden, aber immer besteigt er wieder siegreich die Palette; das Einzige, was er zu wünschen übrig läßt, ist, daß er bei starkem Gebrauch und ohne Luftzug nachdunkelt, und wenn nicht gut verwahrt, bald zähe wird. Die Blechbüchschen der berühmten Farbreib-Fabrik von Kreull in Vorchheim bei Erlangen bewahren vorzüglich vor letzterem Mangel; jedoch setze man stets dem Asphalt etwas Trockenfirniß zu.

Kölnische Erde und Kasselerbraun sind kräftig dunkelbraune Farben zu Haaren; allein man kann sie entbehren, sie lassen sich durch die Ocker mit Schwarz hervorbringen. Die Mumie läßt sich gleichfalls ersetzen, höchstens gewährt sie eine klare Lasur bei hellbraunen oder dunkelblonden Haaren, und dürfte dem Kasselerbraun von allen dreien der Vorzug zu geben sein, da dieses zu den dunkelbraunsten Parthien in Haaren, Draperien von schwarz und brauner Farbe, so wie bei dunklen Schatten dunkler Baumstämme 2c., gute Dienste leistet.

Kernschwarz, Papierschwarz, Kork-, Raben- und Kaffeeschwarz liefern bläuliche, festsitzende Töne, besonders das Kern- und Rabenschwarz. Der Gebrauch ist theilweise angegeben bei den verschiedenen Lehren einzelner Fächer der Malerei; im Ganzen taugen sie zu Winter-, Regen- und Gewitterlüften, zur Beimischung in geringster Quantität für Luft und

Fernetöne, endlich für graue Lokaltöne in Lichtern und zur Vermischung der helleren Parthien des Laubes an Bäumen, um zugleich die Luftreflexe markig anzugeben. In Schatten vermeide man sie und nehme das vortreffliche

Beinschwarz, von bräunlichem Tone, sehr durchsichtig und zum Brechen der Vorgrundfarben, um ihnen das Grelle der Farbe im Naturzustande zu nehmen, vorzüglich. Es eignet sich zu Lasuren, beim Unter- und Uebermalen zur Erzielung warmgrauer klarer Töne, und vermischt sich mit allen Farben schön. Gewöhnt man sich, außer hellen Fleischtönen bei Portraits oder größeren Figuren und außer Lüften und Fernen, allen Farben etwas davon, wenn auch nur unmerklich, zuzumischen, so erlangt man eine fließende Farbe im Bilde, und erspart sich die späteren Lasuren mit dieser Farbe, wodurch das beigemischte Weiß gedeckt und den so lasirten Lichtpartbien das Leuchtende benommen würde.

Nachträgliche Bemerkungen über den Gebrauch einiger anderen Farben.

Es werden hier noch einige Farben angeführt, deren Anwendung zwar erlaubt, aber nicht überall, wie es bei den vorgenannten der Fall ist, Statt finden kann.

Die durchsichtigen Lacke, als Rosalack, Gelb, Grün, Braun, Schwarz ꝛc., sind nur zu Lasuren geeignet, weil sie nicht Farbstoff genug haben und mit Zusatz von Weiß ihre Lebhaftigkeit verlieren. Die Anwendung der Lacke muß man bis zur Erlangung gewisser Meisterschaft verschieben, weil man leicht manches

Güte der Dickmalung durch Uebergehung mit denselben, was im ersten Augenblicke für das Auge schmeichelhaft ist, unbedeutend macht oder verdirbt. Auch trocknen sie ziemlich schwer, weshalb Trockenöl dazu gemischt werden muß.

Chromgelb ist eine häßliche unnatürliche Farbe für Bilder, und wird nur selten zum Aufblicken gelber Stoffe, Metall ɩc., aber nie mit Weiß gemischt, gebraucht.

Grüner Zinnober, ebenfalls nicht mit Weiß zu vermischen, weil er einfach durch Zusammenreiben des Chromgelbs mit dunklem Berliner, Pariser oder Pinkerts-Blau bewerkstelliget wird; man kann sich ihn mit der Spagdel auf der Palette herrichten, indem man das Chromgelb in Pulver mit etwas Oel und der blauen Farbe aus der Blase versetzt. Unter Zusatz von Beinschwarz, Asphalt, wird er ein angenehmes frisches Schattengrün; im Lichte gebrauche man die Ocker. Dergleichen schöne Farben sehen nur in dem Augenblicke, wo man sie braucht, brillant aus; allein nach einigen Stunden entdeckt man schon, daß sie nicht in das Bild passen und unter den anderen Farben etwas Gläsernes haben.

Hierher gehöret das Cadmium, eine tief orangegelbe Farbe von ungemeinem Feuer; es vermischt sich mit allen anderen Farben, ist jedoch nur für feurige Lichter an glühenden Abenden zu gebrauchen. Viele brauchen sie in die Lüfte als Sonnenlichter auf die Gegenstände; allein man setze diesen Lichtern gerne violette Töne als Schatten entgegen und ziemlich tief im Tone, sonst wiegen sie als solche das Licht nicht auf. Jedenfalls ist es besser als die vorigen beiden dem Gebrauche zu empfehlen.

Kaiserroth (in München in Gebrauch), ein kälteres Hellroth in der Art, wie der gebrannte Hellocker, und ist vorzüglich

zu Morgenlüften; doch wird die Farbe leicht ersetzt durch Mischung der bereits angeführten Ocker.

Allen sonst empfohlenen Farbmaterialien, sie mögen noch so glänzend sein, schenke man sein Vertrauen erst nach mehrfachen Proben; was in Farbenskizzen am leichtesten geschehen kann, und prüfe die einmal gekauften durch Mischungen mit Weiß, ob sie decken, durch Verdünnung mit Farbe, ob sie durchsichtig sind, durch Ansetzen eines Bischens an ein Fenster, wohin die Sonne scheint, und durch häufiges Nachsehen, ob die Farbe nicht blasser werde oder sich verändere.

Beim Gebrauch der Farben ist am allermeisten auf gefühlte Zusammenmischung der Töne zu sehen; je weiter man in gebrochene Farben zurückgeht und bescheidene Lichter wählt, desto zarter und wirksamer sind diese; nur verlasse man einen gewissen Grad von Reinheit der Lichtfarben nicht, sonst spricht die Totalwirkung eines Gemäldes nicht an; hingegen glaube man ja nicht, daß die Zusammenstellung bunter Lichtfarben, wie dies ein großer Theil moderner Künstler thut, eben auch classischeren Werth habe, eine Art, die in den Malereien von Herculanum und Pompeji schon vor ein paar tausend Jahren geübt wurde, sich aber ihrer Sinnlichkeit halber nur vorübergehend auf der Oberfläche erhalten wird.

In der Natur ist keine Farbe ohne Beisatz anderer Farben zu sehen; man muß sich üben, recht zu sehen, denn was man versteht, das sieht man auch recht.

Die Farben eines **Rubens**, wegen des großen Formates der Gemälde desselben Künstlers, sind außerordentlich kühn, wie Mosaik, neben einander gestellt, und der Anfänger kann daran lehrreiche Begriffe von der Wirkung der Farben erlangen, allein bei kleineren Gegenständen müssen diese zarter in einander ver-

laufen, weil kleinere Bilder nur in näherem Abstande betrachtet werden können. Bei der Mischung der Farben ist sehr viel zu beobachten, besonders wenn ein Gegenstand auf dunkelem Hintergrunde steht; ist er dem Hintergrunde nahe, d. h. weit hinter dem Vorgrunde, so wird er mit Beimischung weniger Lokaltöne fast ganz mit der Farbe des Hintergrundes gemalt, gegen den Vorgrund zu werden die Lokalfarben des zu malenden Gegenstandes immer mehr dazu genommen, bis sich ganz im Lichte und ganz im Vorgrunde die Brechung mit der Farbe des Hintergrundes verliert. Dazu gehört eben so viel Muth als Ueberlegung, und fleißige, ausgeführte Zeichnungen mit Angabe der Farbabstufungen in Licht und Dunkel werden zur Erlernung dieser Vortheile die sichersten Leiter. Im Anfange soll ein Bildermaler seine Zeichnungen so viel als möglich vollenden, nicht nur, daß er sich darnach beim Malen richten kann, und daß er dabei alle Details und Brechungen kennen lernt, sondern auch die Farben im Voraus dabei überlegen kann; wollte er dieses übersehen und aus Ungeduld zu schnell zum Malen einer flüchtigen Zeichnung schreiten, so darf er versichert sein, daß er hintennach dreimal so viel Zeit braucht, um die begangenen Versehen und Fehler wieder gut zu machen.

Gegenstände auf dunklem Grunde sind weit schwerer in allen Abstufungen bis zum Lichte heraus auszuführen (zu modelliren), als solche auf helleren Hintergründen, wo keine so tiefen Hauptschatten vorkommen.

Daher fangen junge Maler, die sich dem runden Fach der Figuren widmen, ihre ersten Studien auf dunklen Gründen an, um sich an kräftige Darstellung ihrer Modelle zu gewöhnen. Man versäume nie, die gehörige Anzahl Farben auf die Palette in der bereits angegebenen Ordnung aufzusetzen, und sobald

eine verbraucht ist, selbige gleich wieder zu ersetzen, und nicht mit einer Deckfarbe, als Englischroth, Kernschwarz, Zinnober, zu malen, was mit durchsichtigeren Ockern, Beinschwarz rc., gemischt werden muß; in einer halben Stunde nachlässiger Eile verdirbt man oft mehr, als die Arbeit eines ganzen Tages wieder einbringen kann. Hat man ein Häufchen aus der Blase gedrückt, so setze man es nicht gleich auf den Fleck der Palette, wo es in der Ordnung mit den übrigen Farben zu sitzen kommen soll, sondern verarbeite jedes Häufchen erst mit der Spagdel auf dem Mischfleck ein wenig; dadurch malet sich jede Farbe schöner und trocknet nicht so schnell auf der Palette. Das Spagdeln der Farben geschieht so, daß man die Spagdel flach zwischen den Daumen und Mittelfinger nimmt und mit dem darauf ruhenden Zeigefinger beim Spagdeln oder Mischen der Farbe ausdrückt, so viel es nach der Menge der zu mischenden Farbe nothwendig wird; es ist gut, sich viele Geläufigkeit damit zu verschaffen und die gemischten Päſtchen so reinlich als möglich auf den Ordnungsplatz innerhalb der Hauptfarben aufzusetzen. Bei der Mischung feiner Töne aus dem bereits gefertigten Auffatze mit der Pinselspitze befleißige man sich sogar, die eben gefertigten kleineren Mischungen auf dem Mischflecke so zu setzen, daß die gelblichen, die röthlichen, grün- oder graulichen Töne bei einander sitzen, und nicht eine dunkelblaue vorne auf der Seite des Weiß oder Gelb, eine schwarze zwischen hellrothen rc.; — läßt man eine derartige Verwirrung auf der Palette einreißen, so ist gewöhnlich auch bald die Fassung, Ruhe und Freude des Malers dahin; dagegen bei eingehaltener Ordnung der Farben auf der Palette der Farbensinn an Ausbildung gewinnt. Der Auftrag der Farben auf Leinewand, Holz, Kupfer, Silber, Papier rc. geschieht in kurzen Strichen, allezeit Finger-

nagels lang, und so breit, als der Pinsel den Strich leistet, vorausgesetzt, daß man zu großen Massen dicke oder breite, zu kleinen schmalen Parthien und Gegenständen dünne oder spitzige Pinsel gebraucht; sehr ungeeignet sind lange Striche mit der Oelfarbe (wie Aquarellisten sich leicht angewöhnen), weil sie das Korn oder die Poren des Grundes nicht decken und die Malerei mager wird; noch weniger darf Behufs geläufigeren Vortrages die Farbe mit Mohn- oder Nußöl verdünnt werden, weil sie dann nicht mehr deckt und bei Zeiten gelb wird. Ist die Palette von Mischungen mit dem Pinsel während des Malens ganz überfüllt, so nimmt man die Spagdel und streicht damit die gleichfarbigeren Töne zusammen, mischt sie und setzt sie hinter die bereits von Anfange angegebene Ordnung der Häufchen, um Raum zu neuen Mischungen auf der Palette zu erhalten, und verwendet die so gewonnenen planlosen Mischungen zu Hintergründen und als Zusätze zu Gegenständen dunkler Farbe. Der Reichthum des Palettenaufsatzes planmäßiger Mischungen hängt von dem Farbensinne und der Kenntniß der Luftwirkung ab, und bereitet sich der tüchtige Maler dieselben in möglichster Auswahl vor. Die hellen, halbtiefen, tiefen Lichter, Halbschatten, dunkle Schatten, Widerscheintöne nach Beschaffenheit des Lokaltones der Gegenstände, die Luftreflexe ꝛc., sitzen in schönster Ordnung, ehe gemalt wird, beisammen. Dadurch setzt sich der Künstler in den Stand, gemächlich dem Vortrage seine ganze Aufmerksamkeit zu widmen, die durch das viele Mischen mit der Pinselspitze sehr getheilt wird, während zugleich auf die letztere Art gefertigte Mischungen selten oder nie die Reinheit haben, als die Farben eines ordentlichen Palettenaufsatzes. Wie bereits gesagt ist und nicht genug wiederholt werden kann, daß schließlich keine Farbe so benützt werden kann und darf

wie sie aus der Blase kommt; allezeit erhalte sie Zusätze nach Maaßgabe der Beleuchtung, Entfernung, des Stoffes, der Schwere oder Leichtigkeit ꝛc., sonst isoliren sie sich aus der Harmonie des Ganzen.

Bereitung (Reinigung) des Nuß- oder Mohnöls zu den Oelfarben.

Es gehört dazu folgende ganz einfache Manipulation. In eine weiße Glasbouteille nimmt man 1/3 voll Nuß- oder Mohn-Oel, und gießt Weingeist (oder Wasser) darauf, bis die Bouteille beinahe ganz voll ist. Pfropft man es zu, d. h. mit einer Decke, die den Luftzug gestattet, als eine Blase oder Papier, und rüttelt das allezeit oben an stehende Oel des Tags über öfters tüchtig um, daß der Weingeist und das Oel durcheinander kommt, so wird man, wenn sich die beiden Stoffe geschieden haben, was augenblicklich geschieht, in dem Weingeist nach und nach kleine Fasern, vegetabilische Stoffe ꝛc., schwimmen sehen; diese sind es, die dem Oele das Trocknen benehmen und es gelb machen. Nach etwa 4 Wochen, und in den letzten Tagen sehr schnell, bleicht das Oel, wo es dann von dem Weingeist geschieden und aufbewahrt wird. Im Sommer im Sonnenschein ist die beste Zeit, diese Oelreinigung vorzunehmen.

Es bedarf keiner näheren Beschreibung, daß beim Umrütteln des Glases vorher ein Kork in die Flasche gesteckt werden muß. Das so geläuterte Oel muß wohlverstopft aufbewahrt werden und ist zu allen Farben zu brauchen.

Bereitung des Trockenfirnisses (Trockenöls) nach Watin.

Man thue in einen ganz neuen glasirten Topf 1 Loth Silberglätte, 1 Loth Mennige, 1 Loth Umbra, 1 Loth Marienglas, im Ganzen auf ein Pfund Leinöl. Dieses läßt man bei einem gelinden gleichmäßigen Feuer lösen, damit das Oel nicht schwarz werde. Wenn es aufwallt und schäumt, muß man abschäumen. Sobald der Schaum anfängt nachzulassen und braun wird, so hat das Oel genug gekocht und ist von seiner Fettigkeit befreit.

Die 4 Loth Ingredienzen lassen einen Bodensatz zurück, in welchem sich eine Portion der schleimigen Materie des Oeles befindet, die sich mit den Ingredienzen in Gestalt eines Pflasters vereinigt hat. Dieses so zubereitete und von allem schmierigen Wesen befreite Oel läßt man ruhig stehen, und es wird während der Zeit des Stehens immer klarer. Je älter es wird, desto besser ist es, und so wird es zum Gebrauch aufbewahrt und wohl durch Pfropfen vor Luft bewahrt.

Weil dieser Oelfirniß, wenn auch noch hell, doch immer gerne gelblich wird, und die hellen Farben mit Weiß ohnehin gerne trocknen, so gebraucht man ihn blos zu dunklen Farben, hauptsächlich zu den Lacken, Krapplack, Asphalt und Beinschwarz. Will man Lasurfarben damit verdünnen und solche auf den bestimmten Theil des Gemäldes auftragen, so reibe man die zu lasirende Stelle vorerst mit der im landschaftlichen Theile beschriebenen Malbutter oder mit Trockenfirniß durch den Mittelfinger ein, sonst rinnt die dünne Farbe stellenweise zusammen. Unter die Farben auf der Palette beim Aufsatze oder beim Reiben für die Blasenfüllung wird kein Trocken-

Oel gemischt, sondern man führt es auf der Palette in einem Töpfchen von Blech, das in zwei runden Kapselchen Mohnöl und im anderen Trockenöl enthält (siehe Figur). Im Winter ist es gut, etwas mehr Oelfirniß zu den Farben zu nehmen, weil das Trocknen in der kalten, allezeit feuchten Luft langsamer von Statten geht.

Vom Reiben der Farben und der Füllung in Blasen.

Obgleich es nicht der Zweck vorliegenden Buches war, die Anfertigung der Farben und Materialien abzuhandeln, so soll doch eine Kenntnißgabe im Allgemeinen nicht übergangen werden, um Anfängern, denen die Gelegenheit mangelt, sich in den Besitz derselben zu setzen, einen Unterricht, soviel als gerade nothwendig ist, zu ertheilen.

Die Erdfarben, Ocker aller Art, müssen vor dem Reiben in Oel geschlemmt werden. Zu diesem Zwecke nimmt man einige Brocken von der eben zu schlemmenden Farbe zwischen starkes Papier und schlägt sie mit einem Hammer in kleine Stücke. Von den so erhaltenen kleinen Farbstückchen thut man eine Handvoll auf einen Reibstein und quetscht sie mit einem harten walzenförmigen Holze in Pulver zusammen; bei diesem Geschäfte zeigen sich oftmals kleine Steinchen, die durch einen schneidenden Ton leicht kenntlich sind; diese nimmt man fleißig heraus, damit sie nicht auch zerdrückt unter das reine Farbepulver kommen und ihm einen schmutzigen Ton machen. Hierauf nimmt man drei glasirte neue Schüsseln, wenn möglich mit einem Schnabel, zum Abgießen des Wassers, und schüttet auf das ganze

zerriebene Farbenpulver, das in die eine der Schüsseln geschüttet worden, vollauf Wasser bis an den Rand, und rührt die Farbenbrühe mit einem hölzernen reinen Spatel tüchtig um. Wenn sich dann die Farbe im Wasser ganz gesetzt hat, schütte man das darüber stehende Wasser mit allen Unreinigkeiten ab, ohne daß von der Farbe mit weggeht, weil die oberste Farbschichte unter dem Wasser die feinste ist. Findet man bei der ersten Schlemmung, daß noch einzelne größere Brocken der Farbe ganz geblieben sind, so nehme man sie heraus und zerquetsche sie vollends. In diese erste Schüssel schütte man noch 2 — 3 mal Wasser und schütte es ab, bis es ganz rein drüber steht. Nun rühre man die auf dem Boden sitzende Farbe stark um, warte nur wenige Augenblicke, und während noch alle Farbe im Wasser schwebend ist, gieße man sie in die zweite Schüssel ab. Man läßt alle Farbe ablaufen, bis auf das Gröbste, was auf dem Grunde sitzt, und die so gewonnene Farbe ist fein hergerichtet zum Reiben mit dem Oele. Hierauf schüttet man auf den groben, zurückgebliebenen Satz abermals Wasser, rührt ihn wieder recht stark herum, daß das Wasser gelb wird, und schüttet es in die 3. Schüssel, welches dann gleichfalls eine gute Farbe ist. Mehr als zweimal ist es nicht nöthig, den Satz zu schlemmen, weil die Farbe sehr billig ist, und leicht aus dem zurückgebliebenen Satze graue oder schmutzige Bestandtheile sich mittheilen könnten; darum schüttet man den übriggebliebenen groben Rest weg, gießt die beiden brauchbaren Absätze der Farbe in eine rein gesäuberte Schüssel, füllt sie nochmals mit Wasser, rührt sie um und schüttet die schwebende Farbenbrühe in eine derzeit gereinigte Schüssel ab, und wirft den noch einmal entstandenen Satz weg, während die davon abgeschüttete aufgerüttelte Farbenbrühe die feinste Farbe giebt. Von dieser abgesetzten

feinsten Farbe schüttet man das Wasser ab und läßt sie, vor Staub bedeckt, in der Schüssel eintrocknen. Hierauf herausgenommen, bewahrt man sie in Flaschen, und wenn man ganz schulgerecht verfahren will, reibt man alsdann diese geschlemmte Farbe noch einmal in Wasser ab; so wird sie sich in Oel äußerst leicht reiben lassen (vorausgesetzt, daß die in Wasser abgeriebene Farbe, vorher in kleinen Häufchen auf Glas gesetzt, getrocknet ist).

Unter die zu schlemmenden Farben gehört auch das Neapelgelb, das ohnehin etwas schwer zu reiben ist. Die übrigen Farben, die ganz feinen Lacke ausgenommen, reibt man blos vorher in Wasser ab, und verbraucht sie alsdann, vorher ebenfalls auf Glas als Häuflein getrocknet, zum Reiben in Oel.

Je größer der Reibstein ist, worauf die Farben mit Oel gerieben werden, desto schneller geht es damit und desto feiner werden sie. Man nimmt eine Portion trockene Farbe auf den Reibstein, gießt gereinigtes Mohnöl oder Nußöl dazu und vermischt mit dem Reiber (Laufer) das ganze zu einem festen Brei. Dann setzt man den Brei in einem größeren Häuflein an eine Ecke des Reibsteins, reinigt vorher den Laufer und den Stein mit Terpentinöl und einem weißen Farbenlappen auf das Beste, und nimmt von dem Brei mit der Spagdel ein Klümpchen auf die gereinigte Fläche des Reibsteins. Hierauf fährt man mehrere Mal mit einigem Drucke mit dem Laufer über das Klümpchen hin, zertheilt es, immer im Kreise herum reibend, über den Reibstein, daß man gerade noch ein schwaches Merkmal wahrnimmt, was für Farbe, oder ob überhaupt Farbe auf dem Steine ist. Dann spagdelt man die so auf das Feinste geriebene Oelfarbe zusammen (man wird mehr finden als man geglaubt),

und setzt sie an der andern Ecke auf; so fährt man fort, bis Alles durch- und feingerieben ist. Die Geduld darf man dabei ja nicht verlieren; eine einzige nachlässig geriebene Schichte kann eine ganze Blase Farbe verderben. Auch darf zu dem Brei vor dem Feinreiben nicht zu viel Oel genommen werden, lieber zu wenig, da man noch nachhelfen kann durch Oelzusatz auf der Palette. Die Farbe muß, wenn sie recht gerieben ist, die Steifheit wie weiche Butter haben und nicht rinnen.

Hierauf nimmt man Schweinsblase, schneidet daraus mehrere Stücke, von denen jedes 4—5mal so breit (d. h. 2mal links, 2mal rechts), als das Klümpchen geriebene Farbe ist, das darein gebunden werden soll. Die Blase wird kurz vorher in Wasser getaucht, dann abgetrocknet und die Farbe in die innere Seite der Blase gesetzt und gebunden. Um beim Aufstechen einer Farbenblase das Springen zu verhüten, schneide man nicht einen einseitigen Schnitt hinein, sondern über Kreuz, sonst platzet dieselbe oftmals. Eine zersprungene Farbenblase fasse man gleich wieder in eine neue, damit die Farbe nicht verderbe.

Auch ist es gut, wie man bei gekaufter Waare sieht, Zettelchen mit der Benennung der Farbe hinten hinein zu binden, um besonders die dunklen Farben untereinander zu unterscheiden. Man halte jeder Blase im Farbenkasten ein eigenes Fach, damit sie nicht an einander schmierig werden.

Will man, wenn es Feierabend ist, für den nächsten Morgen die Farben, welche übrig geblieben sind, noch aufbewahren, so reinige man den Mischfleck mit Leinöl recht sauber und reibe ihn mit einem reinen weißen leinenen Lappen (an dem es beim Oelmalen nie fehlen darf), reibe alsdann den sauberen Fleck mit etwas Mohnöl ein, aber ganz spärlich fett, und setze von

der Reihe der über Tags im Gebrauch gewesenen Farben die rein erhaltenen in derselben Ordnung von hell nach dunkel auf, spagdle den wilden Mischmasch, der sich um die Aufsätze gesammelt, mit großen Spagdelstrichen ab, setze ihn auf ein Papier und werfe es in den Ofen. Ehe man jedoch den Mischfleck zu diesem Zwecke reiniget, tauche man in das aufgegossene Lein-Oel sämmtliche gebrauchte Pinsel, um einstweilen die Farbe darin aufzulösen, und im Falle man abgehalten wäre, diese des Abends noch zu reinigen, nicht Schaden daraus erwächst.

Zum Schluß wird jedoch die Bemerkung und der Rath wiederholt, wenn es irgend thunlich ist, seine Bedürfnisse von einer Kunststadt, als München, Dresden, Düsseldorf, Wien, Prag, Frankfurt ꝛc. zu beziehen; von jeder großen Stadt ist es bei den jetzigen schnellen Verkehrsmitteln ein Leichtes, sich das Nöthige kommen zu lassen; und außer mancher verunglückten Probe wird das kostbarste Gut zum Lernen verloren, nämlich die „Zeit.“

Die Palette.

Die alten Maler bedienten sich der dunklen, braunen Paletten nicht sowohl der Farbe oder des gefälligen Aussehens wegen, sondern weil sie auf dunkelrothen oder braunen Leinewandgrund malten; deßhalb ist es für die neueren Maler rathsamer, weil sie sich hellgrundirter Leinewand ꝛc. bedienen, auch hellere Paletten zu wählen; z. B. von Ahorn- oder Birnbaumholz. Die herkömmliche sogenannte classische Form derselben ist die ovale; jedoch giebt es auch viereckige, die nach dem Maaß-

stabe der Kunstwerke, die ein Künstler malt, bald größer, bald kleiner angetroffen werden. Die ovale Form hat für sich, daß namentlich der Anfänger nicht Gefahr läuft, mit den Ecken seines Farbenbretes aus Versehen in sein Bild zu stoßen; die viereckige faßt mehr Farbenposten, und es ist ganz dem persönlichen Geschmacke überlassen, an welche Form man sich gewöhnen will. Die Bereitung der Palette ist ganz einfach. Man läßt sich vom Schreiner aus obenbesagten Holzarten ein dünnes, ovales oder viereckiges Bretchen machen, etwa 1 ½ — 2 Schuh lang und ¼ Theil schmäler als lang (läßt man die Ecken wegschneiden, so wird es oval); die eine Seite, die gleichmäßigste, schleift man, wenn sie glatt gehobelt ist, mit Bimstein und Nuß-, Mohn- oder Leinöl, nur nicht mit Baumöl. Man hüte sich, durch zu starkes Ausdrücken mit dem Bimstein vertiefte Streifen auf die Oberfläche zu bringen, und nehme die abgelösten Bröckelchen des Bimsteins sauber weg, daß sie beim Schleifen nicht dazwischen kommen. Hierauf pulverisire man Trippel, tränke ein altes Läppchen in Oel und reibe recht stark damit nach den Zügen des Holzes oder im Kreise herum, ganz gleichförmig, bis das Holz schön glänzend wird. Vor dem Schleifen erhält das Holz noch ein Loch (etwa an der südöstlichen Ecke) zum Durchstecken des Daumens, und man schleift auch die rauhen Ränder des Loches mit dem Bimsteine glatt.

Ist die mühsame Arbeit des Schleifens mit dem Trippel vorbei, so bestreicht man die Palette an beiden Seiten mit Leinöl, ja man tränke sie in Oel reichlich, so viel hineinziehen will, und hängt die so fertige Palette an einem Faden in die Luft im Schatten auf, bringe immer wieder Oel dazu, bis sie durch und durch geölt oder durchdrungen ist. Nach mehreren Wochen, wenn dies vollbracht ist, reibt man sie mit Mohn-

Oel und einem feinen Lappen, und macht von der Palette Gebrauch.

Die Erhaltung der Palette beim Gebrauche verlangt viele Aufmerksamkeit, sie ist ganz leicht möglich, nur versäume man nie, die Abends übrigen Farben zusammenzuspagdeln und auf einen gölten Fleck der Palette aufzusetzen, und die übrige leere Palette mit Oel reichlich einzureiben. So einfach das ist, so vielmals wird dagegen gefehlt, weil manchmal Maler schnell von dem Malen weggehen, abgerufen werden, und sich desselben Tages nicht mehr die Zeit nehmen können oder wollen; dann sind den nächsten Tag die hellblauen Cobalttöne, theilweise Fleisch- und hellgrünlichen Farben ꝛc. eingetrocknet. Bemüht man sich in diesem Falle nicht gleich, alle hart gewordene Farbe bis auf das Kleinste wegzuwischen mit etwas Terpentin- unter Leinöl und einem Mallappen, so ist die Palette auf dem Wege zu verderben und die Unordnung im besten Gange. Am meisten entsteht dergleichen Unordnung auf der Palette durch Sparsamkeit oder Schonung gewisser gelungener Farbenmischungen; allein diese sind bald wieder da; man hat blos die Wahl, ob man es vorzieht, dieselben gleich wegzuspagdeln oder zu wischen, während sie noch frisch sind, oder sie des andern Tages (oder noch mühsamer nach einigen Tagen) doch verlieren und sie mit Gefahr, die Palette zu verderben, abnehmen zu müssen.

Sind dennoch auf der Palette Farben eingetrocknet, so drücke man Kochsalz in kleine Stückchen, streue es auf die Palette, gieße Leinöl darauf und reibe mit dem dicken Theile eines Korkstöpsels darauf herum, ohne zu stark aufzudrücken und Kratzer in das Holz der Palette zu verursachen. Reines Terpentinöl ohne Zusatz von Leinöl zum Reinigen zu nehmen, schadet der Oelpolitur der Palette, macht sie rauh, und es bleiben beim Mischen

mit der Spagdel die Farben darauf hängen; daher öle man jeden Abend seine Palette, daß sie immer hart und blank bleibe, und wechsle zeitweise, wenn man mehrere Paletten hat.

Die Pinsel zum Oelmalen.

Zumeist bedient sich der Oelmaler der Borstpinsel, welche unter der Benennung Lyoner Pinsel als am besten gekauft werden. Sie haben trotz der Störrigkeit der Borsten dünne elastische Spitzen (weil jede Borste in einzelne Haare gespalten ist) und werden beim Gebrauch immer besser. Jemehr man, hauptsächlich bei größeren Flächen, die gemalt werden sollen, sich ihrer bedient, desto markiger und frischer wird die Farbe. Besonders Porträtmaler bedienen sich derselben zum Fleische, Hintergrund, Draperien und Kleidungsstücken, und sie gewähren den Zweck einer gleichmäßigen Behandlung; ebenso Lüfte in Landschaften, überhaupt größere Gemälde, erheischen deren Anwendung. Es ist aber nöthig, deren Nutzen recht kennen zu lernen, indem man außerordentlich viel damit in der Ausführung leisten kann. Man mische mit dem Borstpinsel jeden Farbeton erst auf der Palette und verbinde die Haupttöne mit Uebergangs- oder Zwischentinten durch Borstpinsel so lange, bis der damit gemalte Theil des Bildes Leben und Rundung hat; es giebt viele Künstler (und mitunter die geistvollsten), welche alles mit dem Borstpinsel, bis auf geringe Ausnahme kleiner Theilchen, vollenden. Der Borstpinsel setzt allezeit die Farbe fest und kräftig auf, und in kurzen Absätzen aufgetragen, erhält die Malerei mehr Leben und Licht. Zu kleineren Sachen und der Angabe des

Glanzes in den Augen bei lebensgroßen Porträts, Härchen, kleiner Glanzlichter nimmt man die dünneren Fischpinsel; allein erst nachdem man die äußerste Vollendung mit dem Borstpinsel erstrebt hat. Ganz zuletzt, wenn mit den Borstpinseln nicht weiter geschritten werden kann, und man eine glatte Fläche der Malerei verlangt, bedient man sich des Iltis-(Haar)-pinsels, um durch Uebergehen der gemalten Parthie einen gefälligeren Schein der Vollendung zu erlangen. Man fährt mit dem staubfreien, trockenen Haarpinsel halbkreisförmig über die vollendete Parthie, aber so zart und leise, daß sich nur die kaum sichtbaren kleinen Furchen der Borstpinsel niederlegen, nicht sich aber vermischen oder verschieben. Erkennt man nach dem Gebrauch des Haarpinsels, daß noch Uebergangs- oder vermittelnde Töne zwischen unverbundenen fehlen, so fahre man auch nach dem Gebrauche des Haarpinsels fort, mit dem Borstpinsel zu vereinigen und zu vollenden, bis die Parthie vollkommen fertig ist.

Den Dachspinsel, gebraucht man nur zu dargestellten Flächen, als: Aether, Lüfte, Hintergründe und Untermalungen, auf welche nach dem Vertreiben noch lebhafte Formen, Lichter oder Schatten aufgetragen werden (siehe die Ausführung der Landschaften), weil er die Eigenschaft hat, zu viel in die gemalte Oberfläche einzugreifen, und verwischend zu wirken, was der Haarpinsel nicht thut. Die großen Dachs- und Haarpinsel kauft man unter der Benennung Vertreiber (Verschlichter); sie sind gewöhnlich um das Sechsfache dicker, als die zum Farbeauftragen bestimmten Pinsel, und müssen, da sie leicht verderblich und theuer sind, allzeit sehr reinlich erhalten werden. Zu kleinen Bildern, Conversationsstücken, als Thiere, Landschaften rc., bedient man sich der rothen elastischen Pinsel mit vorzüglichem Erfolge, und in diesen kleineren Gemälden zu den

feinsten Parthien der gewöhnlichen kleinsten Haarpinselchen; zum Auszziehen (lange gerade Contouren) der Architekturlinien benutzt man die langhaarigen, sogenannten Schlepper.

Die Pinsel aller Art, wenn sie nicht sorgfältig gepflegt und gereinigt werden, sind bald verdorben und unbrauchbar, daher dieselben nach dem Gebrauch vor allem Andern vorgenommen, und zur Aufbewahrung hergerichtet werden. Das flüchtigste, schnellste Mittel, wenn man die Pinsel des andern Tages gleich wieder braucht, ist, sie nach dem Aufhören mit sammt der darin steckenden Farbe in etwas Oel zu tauchen, auf der Palette auf dem Mischfleck damit hin und her zu fahren in kurzen Zügen, daß sich die im Pinsel steckende Farbe mit dem Oele verdünnt; dann streiche man den Pinsel ein paarmal so, daß seine Haare sich spitzen, und lege den Pinsel bei Seite, und so mit allen Farbepinseln. Durch das darin befindliche Oel bleiben sie weich, und trocknen nicht ein; doch gilt dieß nur nöthigenfalls, wenn man keine Zeit gewinnt, sie total zu reinigen.

Besser ist es, die Malpinsel (sammt und sonders, auch die Vertreiber) mit Seife und Wasser zu reinigen, wodurch sie von allem Schmutz befreit werden; die ebenso gereinigten Vertreiber, deren Haare durch das Naßwerden zusammenkleben, rolle man mit dem Stiele zwischen den Händen hin und her (wie man sie reibt, wenn es kalt ist), dann spreitzen sich wieder die Haare aus einander wie es sein muß, wenn sie trocken sind und zum Glätten wieder gebraucht werden. Will man von Pinseln längere Zeit, oder auf Reisen keinen Gebrauch machen, so taucht man sie (die Vertreiber ausgenommen) in zerlassenes Schmalz, und streicht sie so, daß die Haare, so viel das darin steckende Schmalz gestattet, eine Spitze bilden. Dahinein

dringt weder Staub, noch Würmer, noch werden die Haare störrig, während jedes Oel nach und nach ranzig und trocken wird, und die Pinsel verdirbt. Viele Maler streifen die Pinsel auch nach dem Malen mit der Spagdel aus unter Zusatz etwas Leinöles, allein dadurch verlieren die Haare oder Borsten eher die Spitzen, oder biegen sich nach und nach an der Spitze hakenweise um, wodurch sich ihr Gebrauch außerordentlich abkürzt.

Beim Malen nehme man nie mehr Farbe in den Pinsel, als bis in die Hälfte Länge der Haare, niemals bis zum Stiele, und drehe denselben auch nicht anders, als von einer Seite zur gegenübergesetzten andern Seite, welche beide vom Malen flach geformt sind; und es ist eine Freude für einen fleißigen Künstler, deren recht viele, und im besten Zustande zu besitzen, weil oft manches Kunstwerk vollkommene Vollendung entbehrt, blos aus dem nie zu entschuldigenden Grunde der unzureichenden Einrichtung.

Von der übrigen nöthigen Einrichtung zum Malen.

Die Staffelei ist eine zu bekannte Vorrichtung, als daß es heutzutage einer Abbildung oder genauer Beschreibung bedürfte, und jeder nur einigermaaßen geschickte Schreiner dergleichen auf das Bequemste macht. Die älteste Art derselben mit Löchern, die sich einander gerade gegenüber stehen, und darein gesteckten Zapfen zum Aufstellen des Gemäldes, ist die beste und sicherste; bequemere Einrichtung zum Ab- und Aufschie-

ben ꝛc., ist Sache besondrer Liebhaberei. Zu dieser gehört ein Malstock von leichtem Holze, um ihn sammt der Palette in der linken Hand beim Malen zu halten, zur Unterlage der rechten Hand, die den Pinsel führt. Seine Länge bestimmt das Maaß der Gemälde, die man ausführt; sind diese recht umfangreich, so macht man an das obere Ende des Stockes ein Knöpfchen von Leinewand, damit, wenn der Stock oben über das Bild streift, dasselbe nicht verletzt wird, und das Holz des Stockes in die Malerei kratzt, was sehr schadhaft ausfallen kann, weil die obersten Theile der Bilder gewöhnlich Lüfte oder ruhige gleichfarbige Massen sind, deren Ausbesserung, ohne daß es bemerkbar wäre, nicht leicht möglich ist. Viele Künstler bedienen sich auch einer glattabgehobelten Latte, die sie (ziemlich stark, daß sie sich nicht biegt und wenig höher als die Staffelei) vor das Bild stellen, so daß die Latte oben angelehnt wird, um beim Malen ihre Hand aufzulegen, immer aber wird dem Malstocke der Vorzug gegeben.

Ferner bedarf man zweier Näpfchen von Blech, die, aneinander gelöthet und mit einer Klammer versehen, an die Palette gesteckt werden. Nämlich beide haben einen gemeinschaftlichen Boden von Blech, der blos umgebogen zur Klammer oder Befestigung durch Anstecken an die Palette dient. In diese Tröglein oder Näpfchen gießt man beim Malen Terpentin=, Mohn=, oder Trockenöl, was man gerade braucht, und sie werden nach unten weiter, damit bei der Bewegung der Hand nichts herausfließt; immer aber muß darauf geachtet werden, da viele Anfänger im Eifer die linke Hand und ihre Bewegungen vergessen, wodurch der Zimmerboden mit Oelflecken beschmutzt wird; auch ist es gut, die Näpfchen von Zeit zu Zeit mit Terpentinöl auszuputzen, und sitzt die Oelhaut zu dick, so kocht

man sie in siedendem Wasser aus, wodurch sich aller Schmutz ablöset.

Die Spagdel ist von Horn (Manche haben sie von Eisen in einem Hefte wie ein Messer), dünn, flach und keilförmig; sie hat nach der breiten Seite zu ihre größte Dünne und ist allda auch so geformt, daß die eine Ecke einen stumpfen Winkel, die andre Ecke, welche die Spitze der längsten Seite ist, einen spitzen Winkel bildet. Ihre Form ist ebenfalls zu bekannt, und bedarf keiner Beschreibung.

Endlich gehören zum Malen feine reine weiße Leinewandlappen, zu denen man am leichtesten altes, abgewaschenes Weißzeug nimmt; man sei damit hinreichend versehen, da es eine einleuchtende Unmöglichkeit ist, mit schmutzigen Lappen etwas rein zu machen; dagegen kann auch sehr sparsam damit umgegangen werden, wenn man zum Reinigen der Palette die Spagdel fleißig gebraucht, und den überflüssigen Schmutz auf Flußpapier absetzt, hierauf zum Reinigen der Palette Oel aufgießt, dieses ebenfalls mit der Spagdel auf derselben verwischt, zusammenspagdelt und auch auf das Papier setzt, das alsdann am Abende dem Ofen übermacht wird. Erst zuletzt, wenn dieß geschehen, reibt man mit dem Lappen die so gereinigte Palette ab, sonst wird man sich nicht genug Mal-Lappen anschaffen können. Viele kochen die gebrauchten Lappen aus, um sie zu reinigen, allein das ist eine übelriechende Arbeit.

Einige Flaschen mittlerer Größe mit Terpentin-, Mohn- oder Nußöl- und Trockenfirniß reichen hin das Comfort oder

die bequeme Einrichtung zu vollenden; man lasse sich nicht täuschen, wenn man beim Besuche mancher Künstler vielerlei Flaschen und Gläser mit gelben und dunklen Mixturen sieht, als seien dieß alles noch immer entbehrte Vortheile und Geheimnisse, deren Unbekanntschaft man als die Ursache vorkommender Mängel der eigenen Gemälde zu erkennen nur allzugerne bereit ist; es sind dieß meistens Reste verbrauchter, ranziger Oele, oft fehlgeschlagener Versuche, — man suche nur immer sein Auge auf die Natur zu lenken, dort, und in deren Erkenntniß und richtiger Nachahmung liegen alle Geheimnisse blühender Meisterschaft.

Die Leinwand, Holz, Pappe, Papier 2c. zum Oelmalen.

Die Dresdener Leinewand ist bis jetzt unter den neueren Materialien dieser Art die vorzüglichste, und vereinigt alle Eigenschaften, als ein feines Korn, Trockenheit zur Verhütung des Einschlagens der Untermalungen und Biegsamkeit, und ist deßhalb allen Malern sehr zu empfehlen; jedoch giebt es auch gute Waaren aus andern Fabriken, München, Wien, Düsseldorf 2c., die obige Leinewand ersetzen. In Fabriken wird sie in großen Stücken verfertiget, mit so großartigen Vorrichtungen, daß der Maler sich besser darauf beschränkt, je allemal ein oder mehrere Stücke zu grundiren, die bereits auf denjenigen Keilrahmen gespannt sind, auf dem sie auch als Bilder bleiben.

Das Aufspannen der Leinewand geschieht so, daß dieselbe nach dem Faden auf den Keilrahmen gezogen wird, und die

Fäden der Länge und Breite nach mit den Leisten des Rahmens gleichlaufen; man schneidet die Leinewand vor dem Aufspannen so groß vom ganzen Stücke ab, daß das Abgeschnittene um so viel größer als der Rahmen ist, daß man es an der Seite desselben umschlagen kann. Hierauf nagelt man den einen Rand der Leinewand, indem man ihn umschlägt, an der Seite des Keilrahmens an (in der Mitte des Holzes), hierauf ebenso auf der andern Seite, indem man die Leinewand anzieht, ohne sie zu zerreißen; alsdann auch auf den beiden andern sich gegenüberstehenden Seiten, so daß der Keilrahmen beiläufig von der Leinewand überdeckt ist. Die vier ersten Nägel, von denen oben gesagt ist, schlägt man nicht ganz hinein, da sie nachher wieder herausgenommen werden, und nun nagelt man den Umschlag der Leinewand nach und nach ganz an, indem man immer dem einen Nagel, der eben hineingeschlagen, gegenüber einen hineinschlägt, und vorher die Leinewand mit einer Zange oder auch mit starker Hand festzieht. Sind alle Nägel eingeschlagen, so wird sich zeigen, daß die vier ersten eingeschlagenen die Leinewand nicht fest genug anspannen, sonach zieht man sie heraus, spannt die Leinewand fester an, und nagelt sie neben der ersten Stelle wieder hinein. Läßt die so wie eine Trommel aufgespannte Leinewand nach, so schlägt man hinten die Keile etwas tiefer hinein, damit sie straffer werde. Auf diese Art wird auch die grundirte Leinewand aufgespannt, hier aber ist es von einer rohen, noch zu grundirenden Leinewand gemeint, von deren Behandlung weiter die Rede sein soll.

Die Hanfleinewand ist für nur einigermaßen größere Gemälde die geeignetere, weil sie stärker ist, und Flachsleinewand braucht man zu ganz kleinen Bildern, des feineren Gewebes halber. Der Faden muß gleich und ohne Knoten sein, und darf keinen

Kleister haben. Ist nun die Leinewand aufgespannt, so bestreicht man sie mit einem ziemlich dünnen Leimwasser, das wenig erwärmt ist; am besten ist Handschuhleim, dadurch legen sich alle kleinen Fasern der Leinewand. Ist der Leim, was bald geschieht (nach einigen Stunden), trocken, so schleift man die Leinewand mit Bimsstein ab, und wischt mit einem trocknen Tuche den Staub ab. Hierauf reibt man nach der Menge der zu grundirenden Leinewand auf einem großen Reibsteine Bleiweiß mit wenig Mohn- oder Nußöl zu einer steifen Farbe ziemlich fein ab, und mischt darunter etwas wenig Rabenschwarz und gelben Ocker, daß die Farbe einen hellen mehr gelblichen als grauen Ton erhält. Nimmt man mehr dunkle Farbe zu dem Weiß, so wird die Farbe, folglich auch der damit gemachte Grund auf der Leinewand, dunkler. Man streicht diese Farbe, indem man den aufgespannten, geleimten Leinewandrahmen auf eine Staffelei stellt, vermittelst einer starken Holzspagdel auf die Leinewand gleichmäßig nach dem Laufe des Fadens und zwar nach Größe der Rahmen dünne, oder, wenn sie kleiner sind, dick auf, und läßt sie trocknen. Dieses Geschäft gehört am besten für die heißen Sommertage, wo das Trocknen rasch vor sich geht; denn je älter und trockner eine grundirte Leinewand ist, desto besser ist es, und sollte vor 1 ½ – 2 Jahren gar keine zum darauf malen verwendet werden. Vor dem Gebrauche, sei sie gekauft oder selbst gemacht, muß sie mit Bimsstein geschliffen werden, doch so, daß durch das Andrücken beim Schleifen die Leinewand keinen Buckel oder Vertiefung erhält, weßhalb es gut ist, sie so zu halten, daß man allemal da, wo gerade geschliffen wird, die flache Hand dahinter, oder darunter hält. Auch hier kommt der Umstand in Betracht, daß, je kleiner ein Gemälde ist, die Leinewand desto feiner geschliffen werden muß. Hierauf

wäscht man sie mit einem nassen Tuche oder Schwamme ab, und sie wird sowohl zum Zeichnen als zum Malen sehr gut zubereitet sein.

Schon früher wurde bemerkt, daß es für Kunstfreunde besser sei, dergleichen Materialien zu kaufen, da die Zeit zu kostbar ist, und zur Kunst selbst mit weit größerem Vortheile benützt werden kann; es sind darum die Zubereitungen richtig, allein nicht mit allen Umständen hier angeführt.

Durch die vielen alten, so nachgedunkelten Gemälde gewarnt, zieht man jetzt hellere Leinwandgründe vor; darum lasse man sich nicht verleiten von einer einmal mit Vortheil geübten Praxis abzugehen, und Gründe mit dunkelbraunrothem Bolus ꝛc. anzuwenden.

Auf dieselbe Art, wie der obige Leinewandgrund, wird auch das Holz, Pappe (Glanzpappe) und Papier grundirt, nur daß das Papier ebenfalls vorher auf einen Rahmen oder Reißbrett aufgespannt und mit Leim (dickem) bestrichen wird. Solche Blätter thun zu Studien auf Reisen gute Dienste, nur müssen auch diese in großem Vorrathe auf einmal gemacht werden, daß sie recht trocknen, und zwar immer an der Luft, nicht in einem Portefeuille (Mappe) verdeckt aufbewahrt werden, sonst bleibt das Oel darin, und die grundirten Blätter bekommen gelbe Flecken.

Wenn man Papier, Pappe oder kleine Brettchen grundirt, so kann man auch den Oelgrund, damit er nicht zu glatt werde, und die mit kleineren Pinseln aufgetragenen Striche der Malerei sich nicht schieben, mit einem Dachspinsel betupfen, wodurch der zugleich gleichmäßig vertriebene Grund eine Art „Korn" erhält. Unter Korn versteht man nämlich die vielen kleinen Löchlein neben einander, die durch die Haarspitzen des Dachspinsels entstehen, und worin die Farben beim Malen besser anhängen. Die Benennung „Korn" rührt von der Litho-

Wesen des Leims vorher gedeckt werde, und dieser Grund trocknet über Nacht. Daß man zum Malen grundirte Glanzpappe, sehr altes Holz zu den Brettchen und ziemlich starkes Papier nehme, darf ebenfalls nicht übersehen werden.

Von den letzten Geschäften an Oelgemälden aller Gattungen.

Ist ein Oelgemälde, gleichviel ob ein Historien- oder Landschaft-, Porträt- oder Architektur- rc. Bild, vollendet, so hat man nichts eifriger zu besorgen, als dasselbe zum Trocknen der Luft im Schatten auszusetzen. Ist es einmal so trocken, daß alles eine feste Haut hat, so schadet auch der Staub nicht mehr, und jeweiliges Abwaschen des Bildes wird den sich bereits gesammelten Staub wegnehmen. Durch das Waschen und Eintrocknenlassen der Wassertropfen, wie das bereits in der Untermalung der Landschaften angegeben ist, erhält das Bild ein unscheinbares Aeußeres, man übertreibe es auch nicht damit, allein das Trocknen geht sicherer, und nach dem Ueberzug eines Firnisses wird sich eine freundliche Hellung der Farben zeigen; besonders dunkelt das Oel der Lasuren nicht so sehr nach. Erst nach etwa einem Monate überziehe man das Gemälde mit dem Eiweißfirniß, im Winter warte man noch länger, damit das Eiweiß die gemalte Fläche nicht in Sprünge reiße, nachdem man es vorher noch rein abgewaschen und mit feiner Leinewand abgewischt hat, und es recht trocken ist. Hierauf nimmt man Eiweiß, gießt dazu etwas weniges Weingeist, und nachdem man wenig weißen Kandelzucker und sehr wenig gereinigte Fisch- oder Ochsengalle zugesetzt hat, schlägt man dieß mit dem ganz

reinen Bart einer Feder zu Schaum (Schnee), hierauf nimmt man einen vorher angefeuchteten weichen Schwamm, drückt ihn tüchtig aus, und streicht damit den Eiweißschaum über das Gemälde in langen ruhigen Strichen, daß wenige Bläschen entstehen, und die sich zeigenden verschwinden. Viele lassen deßhalb den Schaum sich wieder setzen, nachdem er geschlagen ist, um die Bläschen zu verhüten. Dünner Auftrag dieses Firnisses ist sehr zu rathen.

Das Eiweiß ohne Zucker löst sich schwer ab, deßhalb kommt der Zusatz von Zucker hinzu; weil aber die Fliegen im Sommer darüber sich gerne ansetzen, so ist der geringe Zusatz der Galle gut. Dieser Firniß, den man ein Jahr lang auf dem Bilde lassen kann, bevor der eigentliche Harzfirniß angewendet wird, geht leicht mit Wasser und einem Schwamme ab, und wenn keine Bläschen mehr sich zeigen, wischt man das Bild mit dem ausgedrückten Schwamme ab, und läßt es trocknen, indem man allen Zufluß des Staubes zu verhindern sucht.

Die Bereitung des Terpentinfirnisses (einen andern nimmt man nicht) ist ganz einfach, man befleißige sich nur, vorzüglich reine Ingredienzen zu erhalten. Zu diesem Behufe kauft man so reine, weiße Terpentinessenz als möglich, gießt sie in eine weiße Flasche und wirft eben so viel weißen, ausgesuchten Mastix in Körnern hinein, als die Essenz im Umfange einnahm. Hierauf stopfe man das Glas zu, stelle es in die Sonne, oder in die Nähe eines Ofens im Winter, daß es möglichst gleichmäßig warm bleibt, und schüttelt es des Tags über recht oft um; nur bei feuchter Witterung darf es nicht im Freien stehen, sonst löst sich der Mastix nicht auf, und der Firniß wird

nicht so hell. Von Zeit zu Zeit öffnet man auch einmal den Stöpsel, daß Luft hinzutritt, allein nur kurze Zeit, damit die Essenz nicht verfliegt. Ist der Firniß zu dick geworden, so gießt man etwas Essenz zu, aber daß durch zu viel der Firniß nicht zu dünne werde, da solcher keinen Glanz verursacht, und die vom Harze nicht gesättigte Essenz die Farben des Gemäldes angreift. Zuletzt filtrirt man den Firniß durch ein Stückchen Taffet, und verstopft ihn wohl an einem temperirten, trocknen, schattigen Orte. In neuerer Zeit, und besonders für neuere Bilder bedient man sich des Damarharzes anstatt des Mastix mit bestem Erfolge; es ist weicher, elastischer als der Mastix, und reißt nicht so gerne Sprünge, obwohl der Mastix frischer und durchsichtiger ist, und bei Gemälden, die ihre Zeit — 1 — 2 Jahre — tüchtig getrocknet haben, sowie bei alten Bildern, ohne die geringste Besorgniß angewendet werden kann.

Am Feuer zubereiteter trocknet langsamer und gilbt gerne nach.

Das Aufstreichen des Firnisses geschieht mit einem breiten, in Blech gefaßten Borstpinsel; man gießt nicht allzuviel davon in eine reine porzellanene Schale, tunkt den Pinsel bis zur Hälfte der Haare hinein, und streicht denselben, auf das staubfreie, kurz vor dem Firnissen flach aufgelegte Bild in möglichst langen, ruhigen, nicht zu fetten Strichen auf die gemalte Fläche. Man beobachte dabei große Vorsicht, indem dabei manchmal unerwartete Staubkörnchen, gerollte Flaume, Pinselhaare sich zeigen, die fleißig herausgehoben werden müssen, ehe der Firniß zähe wird. Das geschieht am besten mit der Spitze eines kleinen Pinsels, den man gegen die ungewünschten Erscheinungen richtet; ebenso dulde man nicht das Ansammeln mehreren Firnisses und ziehe immer in langen

Streifen bis an den Rand von der Linken zur Rechten, niemals zurück, noch hinauf, noch hinunter. Man entferne vor der Vornahme dieses Geschäftes alles Lebendige, was durch seine Bewegung Staub machen kann, lasse nach dem Firnissen das Bild so lange ruhig liegen und richte es ja nicht auf, bis es ganz zähe und hart geworden ist, sonst rinnt der Firniß schichtenweise zusammen, und die gleichwohl gelungene Operation kann dadurch ganz verdorben werden. Nachdem der Firniß so weit trocken ist, daß das Bild aufgestellt werden kann, bringe man es in ein Zimmer, wo ohne Zug ein Fenster geöffnet ist, weil die Luft das Trocknen und Hartwerden des Firnisses ungemein befördert.

Nach dem Firnissen noch etwas im Bilde mit Oelfarbe verbessern wollen, wäre unpassend, und kann kaum ohne gleich, oder später erkannt zu werden, geschehen; auch würden solche nachträgliche Correkturen mit dem einstigen Abnehmen des Firnisses weggehen, oder als Flecken stehen bleiben; dessen ohngeachtet kommen solche stümperhafte Unternehmungen vor, besonders bei alten, von Pfuschern restaurirten Gemälden (oftmals Meisterbildern), wodurch mehr verunstaltet wird, und nicht selten das einfache Gute ganz verdeckt und unkenntlich gemacht. Künstler, die die Ueberzeugung in sich tragen, daß sie tüchtig sind, sollten nie eilen mit dem Ueberzuge des Harzfirnisses, und stets eingedenk sein, daß bei Uebereilung damit zu viel auf dem Spiele stehe, vor Allem die monumentale Bedeutung durch inneren Werth des Kunstwerkes, die darangewendete Zeit, und letztlich die Rechtlichkeit gegen den zukünftigen Besitzer, der sich dem Vertrauen zu dem Meister unbe-

dingt hingiebt, etwas wirklich Werthvolles zu besitzen. Die Chemiker Soehnée frères haben einen sogenannten Retouchirfirniß erfunden, der, obgleich nicht ganz weiß, sehr viel gebraucht wird; er hat ziemlich viel Glanz, trocknet in einigen Minuten, ist von angenehmem Geruche, und gestattet nach seiner Anwendung durch Ueberziehen eines Gemäldes jede Retouche, ja gänzliche Ueberarbeitung desselben. Auch nach dem Retouchiren bleibt ihm ein ziemlicher Glanz, so daß die Anwendung des Bleiweiß dadurch überflüssig erscheint. Von allen Kunsthandlungen ist derselbe in kleinen viereckigen Gläschen zu beziehen.

Die Porträtmalerei.

Das Köpfe-Zeichnen nach der Natur.

Unter den Fächern der Malerei ist das Porträtmalen das wichtigste in der allgemeinen Anwendung; der Besitz eines gelungenen Porträts ist Jedermann, ohne Unterschied des Alters, des Standes und der Bildung, sofern dadurch eine bekannte, verwandte, durch Umgang oder Verdienste theuergewordene Person vorgestellt wird, von großem Werth. Fast in jeder Wohnung, selbst in den niedersten Hütten, findet man dergleichen Bilder, wenn auch mitunter ganz verfehlten Zweckes durch zu mangelhafte Darstellung; dennoch stehen sie in bedeutender Werthschätzung, da hier und da doch annähernde Aehnlichkeit einzelner Theile stattfindet, und ein auf solche Weise hergestelltes Andenken einer aus dem Sehkreise verschwundenen Person dunkle Erinnerung oder die lebhafteste Beschreibung weit hinter sich läßt; besonders sind es mit Farben ausgeführte Personenbilder, die den Kreis der Bekannten mit besonderem Vergnügen erfüllen.

Um sich im Porträtmalen auszubilden, dazu gehört vor Allem richtige, tiefe Auffassung des Ausdruckes der Physiognomie der Sitzenden, eine feine Empfindsamkeit für die leisesten Züge und Andeutungen, welche den Zusammenhang eines menschlichen

Gesichtes bilden; außerdem richtige Angabe der Hauptverhältnisse, der Form der Einzeltheile, z. B. Stirne, Nase, Mund ꝛc., ferner der Hauptform des Kopfes und dessen Verbandes mit Hals und Brust, und endlich möglichst genaue Angabe der Lokaltinte (Teint) des Fleisches und der Haare.

In dieser, wie in anderen Arten der Malerei, macht man den Anfang mit genauen guten Zeichnungen nach der Natur, indem man zuerst Manneskopfe aus den reiferen Jahren wählt, wo die Gesichtsformen kräftig hervortreten, ohne Schärfe und Fläche der Muskeln, wie dieses beim Greisenalter erscheint; später erst wähle man jugendliche Köpfe, in denen die Formen zart verfließen, oder Kinder, die nie ruhig sitzen.

Vor Allem ist es nöthig, die Einzeltheile eines Kopfes genau kennen zu lernen; deshalb bestelle man sich ein Modell von vorangegebenem Alter, und wenn möglich, aus niederem Stande, allenfalls einen Tagelöhner, der die Zeit, in der er zum Malen oder Zeichnen sitzt, als eine Erholung betrachtet, und dessen Züge, im Wetter abgehärtet, so leicht nicht in der Ruhe schlaff werden. Diesen setze man vor sich in richtiger Entfernung, *ohne einen weiteren Ausdruck des Kopfes und der Stellung* zu beabsichtigen, sondern nur, um darnach zu studiren, alle Theile recht genau im Umriß und den Schatten angeben zu können, damit das gezeichnete Modell nicht durch gewissen Affekt in der Richtung des Kopfes und der Augen schon anspreche, und dadurch den Anfänger leichter befriedige. Auf diese Weise zeichne man manchen immerhin interessanten Kopf, womöglich deren recht viele ganz von Vorne, um sich zu zwingen, den Abstand der Theile, d. h. der vordersten Spitze der Nase bis zu den Ohren zurück, recht kräftig und lebhaft herauszubringen, richtiger gesagt: zu modelliren. Letz-

teres ist die Hauptbedingung, wenn ein Porträt ansprechen soll, und die richtigste Zeichnung der Umrisse läßt kalt, wenn nicht die Schatten abgewogen, die Gesichtsrundung von der Höhe des Nasenristes bis zu den Ohren zurück sich allmählig nicht nur verdunkeln, sondern auch in breiteren schwereren Strichen (Tönen) angegeben werden. Bei der Zeichnung des Contours befleißige man sich höchst reiner Striche, sowohl in den inneren Theilen als nach Außen, und verlasse diese Art zu zeichnen nie wieder. Je reiner die Striche sind, desto genauer müssen sie am rechten Flecke stehen, sonst ist an eine nur beiläufige Aehnlichkeit gar nicht zu denken; dagegen accentuirte oder halbbetonte Umrisse bald schon etwas versprechen, und dadurch die tiefere Prüfung der Anlage, zu frühe befriedigend, gerne unterbleibt. — Dieser Satz gilt für Anfänger und geübtere Zeichner; die Gefälligkeit gegen sitzende Personen, oder Befürchtung, vornehmere Modelle durch zu langes Sitzen ungeduldig zu machen, oder das Fehlende erst beim Malen ersetzen zu wollen, dieses sind alles nachtheilige, höchst ungültige Besorgnisse und Selbsttäuschungen des nachher vielfach bereuenden Zeichners. Zeigt sich ein Modell zu lebhaft oder unruhig, so höre man lieber bei Zeiten auf, wenn die ausdrücklichste Erklärung nichts nützen will, daß ohne mäßiges Stillehalten nichts zu machen sei, und stelle der Zeichner ohne Umstände auf eine gefällige Weise, aber mit zu Grunde liegendem Ernste die Bemerkung voran, daß das Geschäft des Sitzens zu einem Porträt im Leben ja so selten, bei den Meisten nur einmal sich ereigne, und deßhalb das Opfer kurzer Geduld geringe sei.

Nachdem der Umriß des Kopfes nach innerer Ueberzeugung möglichst genau bis auf die kleinsten Züge ist, welche man ebenfalls als feinere, aber durchgreifende, mit dem äußeren Contour

im Zusammenhange stehende Linien angiebt, wenn auch die Zeichnung dadurch einen älteren Ausdruck erhält, so beginnt man mit der Angabe der Schatten an den Haupttheilen, an Augen, Nase, Mund und Kinn, welche als die stärksten Schatten die Lichtseite des Gesichtes beleben und den Ausdruck der Seele hervorheben; vornehmlich gehe man mit der kräftigen Angabe der schwarzen Pupille, dem Augensterne und den meist dunklen Wimpern an den Augen voran, worauf dann der Schlagschatten unter der Nasenspitze, hierauf die vermöge ihrer Einwärtsbiegung dunkle Oberlippe, dann der Einbiegungsschatten unter der Unterlippe und endlich der Rundungsschatten unter dem Kinn folgt.

Sind diese Hauptaccente des menschlichen Angesichts ziemlich stark angegeben, so fährt man mit der Verbindung des Schläfebeins zu den Augen und der des Jochbeins mit den Wangen und Ohren fort, welches größere Schattenmassen giebt, die nach der Lichtseite der Wange hin sanft verschwinden, je nach der Jugend des Modells und dem wenigeren Vortritte der Knochen; verbindet hierauf diese fortgesetzte Schattenmasse des Kopfes mit dem hier sogenannten Accent oder Rundungsschatten unter der Unterlippe und dem Kinn; dann wird bald schon der Beweis sich ergeben, ob der Contour richtig oder ähnlich sei.

Hierauf übergehe man die ganze im Schatten liegende Parthie des Kopfes mit einem halbdunklen Ton, der, außer der allenfalls dunkleren Lokalfarbe der Haare und der Vertiefung in den Ohren, nie so tief und dunkel sein darf, wie die Accentschatten der Haupttheile der Lichtseite, wie bereits angegeben; erscheinen später, was allezeit der Fall ist, die Accentschatten durch die neu hinzugekommenen Rundungsschatten des Kopfes

heller, so übergeht man sie neuerdings und macht sie tiefer, und mit genauer Beachtung der kleinsten Formenschatten und Reflexe immer tiefer, unter gleichzeitiger Vertiefung der Haupt-Rundungsschatten des Kopfes, bis das Bild Leben und Ausdruck hat.

So verfährt man zu Erlangung allgemeiner Rundung; von da an beginnt erst das eigentliche Studium und die feinere Durchführung der Gesichtstheile.

Die Stirne, am wenigsten muskulös, nur mit einer mäßigstarken Haut überzogen, zeigt die leisesten Hügel und Einbuge des unmittelbar darunter liegenden Schädels, theilweise so zart, daß es die gespannteste Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, dieselben zur klaren Auffassung oder Nachahmung zu erforschen, und sie gleich verständlich als zart mit den Hauptformen in Verbindung zu bringen. Die richtige Auffassung der Stirne, ihrer Höhe und Breite, so wie ihrer Form überhaupt, ist für den Zeichner oder Maler von Köpfen von vorzüglicher Wichtigkeit; die Stirne ist der große Anfangsbuchstabe und die Empfehlungsstelle für den Zusammenhang und die Wirkung der übrigen Theile, und gerade sie wird von so vielen Anfängern und mittelmäßigen Künstlern oftmals als bedeutungsloser, flacher Theil behandelt. Bei der Ausführung der Stirne ist ferner die Stellung derselben sehr genau ins Auge zu fassen, ob sie sich nach oben zurückbiege oder an den Seiten rund oder kantig sich zeige; wie breit oder schmal dieselbe sei, weil dadurch die Breite der Augen, mithin des ganzen Gesichtes, bestimmt wird. Von der Wendung der Stirne hängt der Glanz des hellsten Lichtes auf derselben ab, das, wenn sich auch dieselbe zurückbiegt, von Vielen oft geradehin mit dem weißesten Fleischtone aufgesetzt wird, nicht beachtend, daß da-

durch die ganze plastische Form des Kopfes, wenn sonst auch noch so gelungen, mit einem Male und wenigen Pinselstrichen heftig gestört wird. Um darüber mit einem Male ins Klare zu kommen, bittet man das Modell, das bisher von Vorne oder mit geringer Seitenbiegung dasaß, einige Minuten den Kopf nach der Seite richten zu wollen, und vergleicht dann im Profile die Stirne zuerst im Ganzen mit der Nasenhöhe, und dann auch sie unter sich selbst, ob der obere vor dem unteren Theile derselben vor- oder zurückstehe; es versteht sich dann, daß das höchste Licht der Stirne, selbst wenn es glänzend erscheint, so gebrochen werde mit einfachen feinen Strichlagen, daß es noch als Licht wie in der Natur wirkt, wie dann auch der Ton der zurückfallenden Stirne tiefer gehalten werden muß. Dessenohngeachtet ist sie ihrer erhöhten Stellung halber dem Lichte des Fensters oder der Sonne näher, so wie durch die tiefliegenden übrigen Gesichtstheile gehoben, der hellste Theil des menschlichen Gesichtes; darum trachte man bald nach der Hauptschattenangabe, um die Stirne zu vollenden. — Glaubt man mit der Angabe der Formationen der Stirne in Schattentönen zu kräftig gegangen zu sein, so deutet man die meist kräftigeren Uebergänge zu den Haaren an und giebt sogar über dem Ohre bis zum Wirbel den tiefsten Schatten der Haare (der manchmal neben dem Glanzlichte sich endet) an, um sich neuen Muth und Ueberzeugung zu verschaffen, daß die Hauptschatten der Stirne an den Schläfen noch mehrere Ueberarbeitung ertragen. So verfährt man, bis die Stirne kernhaft, rund oder überhaupt lebendig ist, und man dieselbe als fertig annehmen kann. Im Allgemeinen ist die Stirne der geistvollste Theil des Kopfes, da man in deren Formationen förmlich die Thätigkeit des Gehirnes zu erkennen vermeint oder auch wirklich erkennt, welchen Eindruck wohl

jede nur einigermaaßen schöne Stirne hervorbringt. Darum ist es von unerläßlicher Nothwendigkeit, daß der gründliche Kopfzeichner zeitweise einen Schädel nachzeichne; daran kann er den wunderbaren Bau der Stirne wie des Kopfes durchdringlich kennen lernen, wozu der ernste Eindruck eines solchen knöchernen Modelles sehr viel beiträgt. Wiederholtes Zeichnen nach dem Schädel giebt dem Anfänger bald den Muth, die Vertiefung oder die Schlagschatten einzelner Gesichtstheile gleich von vornherein mit Muth anzugeben, womit das Studium nach dem Leben um Vieles erleichtert und anziehender wird; die Kenntniß der Muskeln ist höchst einfacher Art, wenn nur die Knochen am rechten Orte angegeben sind.

Der Farbe nach ist die obere Hälfte der Stirne der hellere Theil, weil die Haut über dem Gehirnknochen gespannt ist und der weiße harte Knochen vorleuchtet; deßhalb finden sich lange Zeit daselbst keine Falten, während sie oft schon im ganzen Gesichte zum Vorschein kommen; nach unten hin über den Augen ist die Fleischhaut dicker, nimmt als fleischiger auch eine röthlichere oder zum Zeichnen dunklere Farbe an, und bildet somit den zartesten Uebergang zu den tieferen Augenhöhlen, deren oftmals rascher Vertiefungsschatten durch die dunklere Lokalfarbe der Augenbrauen wieder mild erscheint.

Die Stirne enthält fast die ganze Scala der Palettentöne, vom höchsten Lichte bis zum tiefsten zurückliegendsten Theile derselben auf der Schattenseite, wenngleich sie ungeübten Augen hell und eintönig erscheint; und in ebensovielen Abstufungen heller oder tiefer Schatten soll der Zeichner die Natur zu erreichen suchen. Jemehr der Zeichner Modelle studirt hat, desto tiefere, ergreifendere Schönheit wird ihm in der Nachahmung der Natur sich offenbaren; überall Reichthum und Abwechslung

bei dem einfachsten Stoffe und Form. Jeder Hauptschatten wirkt mehrfach, theils um eine Anzahl kleinerer Schatten in eine lichtere Masse vorzudrängen, theils um weiter in der Schattenseite vorkommenden helldunklen Parthien die Möglichkeit zu ertheilen, als Helldunkelparthie im Schatten zu wirken; außer der günstigen Rückwirkung auf die Farbentöne beim Malen, wo der kraftvolle Ton des Hauptschattens die sämmtlichen Uebergangstöne in die Lokalfarbe des Fleisches zusammendrängt oder mit ihr vereiniget. Dieselbe Wirkung, je nach ihrer Stelle im Bilde, verursachen mehr oder weniger die Uebergangstöne der Stirne zu den Haaren, d. h. jene Stellen der Stirne, auf denen die materielleren Kopfhaare anfangen, wo noch durch die dünnen Haarparthien die Farbe des Fleisches vordringt. Der rasche Uebergang zu der undurchdringlichen Farbe des Haares auf kleinem Raume ist vorzüglich geeignet, die Modellirungen des Gesichtes in Zartheit und Vollklang zu bringen, und sind dabei die genauesten Beobachtungen dieser Uebergänge zu pflegen, weil ohne sie zugleich die schönsten Kopfhaare das Aussehen einer Perücke erhalten. Erst wenn diese Uebergangstöne in verhältnißmäßiger Abdämpfung auf der Licht- und Schattenseite abgestuft und dabei kräftig angegeben sind, ziehe man darüber in energischeren Strichen die Lage der Haarparthien, welche auch hier und da durch eine über die Stirne hereingekämmte oder gewöhnte dunkle Haarparthie unterbrochen werden.

Zu der Parthie der Stirne wird noch ein Knochen gezählt, den man die Jochbrücke nennt und der die Stirnknochen über den Augenhöhlen mit den Backenknochen (Jochbein) verbindet. Diese mit Gefühl ausgeführte Stelle verleiht der Stirne den letzten Nachdruck des Anscheines feiner Denkkraft, wenn nicht gerade Krankheit und Abmagerung derselben zuviel Heraustritt

gestatten; selbst dann noch bleibt der Eindruck derselbe, wird sogar erhöht, indem kränkliche Menschen den Stempel reizbarerer Empfindung deutlicher an sich tragen, dagegen es fleischigen oder fetten Gesichtern, wenn die Verhältnisse des Schädels wie der Einzeltheile nicht sehr zierlich gestaltet sind, schwer fallen wird, einen bis zur Seele des Beschauers gelangenden Eindruck zu machen, da die Schädelknochen überall spurlos überdeckt sind.

An der Stelle, wo die Augenbrauen beginnen, findet sich in der Natur die meistens dunkelste Farbe der Stirne, weil in der Umgebung des Auges schon mehrere fleischigere, bewegungsfähige Muskeln zum Aufziehen der Augenbrauen, so wie der Augen selbst, vorhanden sind, die in ruhiger Lage dicker auf dem Knochen über der Augenhöhle liegen und nur in der Bewegung flacher werden, wodurch dann auch der Ausdruck dieser Theile des Kopfes schärfer wird. Bei den Augenbrauen finden auf kleinem Raume dieselben Uebergänge statt, wie bei den Kopfhaaren, und ist dabei noch insbesondere die Beleuchtung oder der Glanz der Härchen in Obacht zu nehmen, die auf der vortretendsten Stelle des oberen Augenknochens stehen; ferner haben die Haare der Augenbrauen selten einerlei Farbe, nur bei ganz schwarzen kommt das vor, darum bemerke man fleißig die Abwechslung, und es wird sich zeigen, daß die Augenbrauen da am dunkelsten sind, wo sie nicht nur am dichtesten behaart, sondern wo die Haare am ältesten und längsten sind.

Die Stellung, die Nähe und Ferne derselben vor dem Auge, so wie die Dünne oder Breite, sind für die Aehnlichkeit sehr wichtig, weil sie mit den Augen, den bewegten Theilen des Gesichtes, in unmittelbarem Zusammenhange stehen und nach und nach eine feste Lage einnehmen, je nachdem sich gewisse Aeuße-

rungen des menschlichen Inneren oft wiederholen. So zieht gutmüthige Aengstlichkeit die beiden innersten Spitzen der Augenbrauen zunächst der Nase bleibend aufwärts, zwei Häkchen bildend, dagegen Zorn, Mißtrauen ꝛc., die äußersten Enden derselben nach den Ohren hin mehr in die Höhe und sofort; immer nach innerster Inclination in der Form bestimmt. Die Behandlung der Augenbrauen beim Zeichnen richtet sich nach der Lage der Härchen, und werden dieselben anfänglich mehr in der Art eines Schattens zur Milderung der Vertiefungstöne in der Augenhöhle behandelt, bis letztere ihre gehörige Kraft haben; dann erst intonirt oder erkräftiget man die Striche, womit die dunkleren Stellen der Augenbrauen, die dunklere Farbe und die Lage der Haare ihren letzten Ausdruck erhalten sollen. Ganz gleichmäßige, dunklen Streifen ähnliche Augenbrauen machen natürlich eine Ausnahme und sind leicht darzustellen; es ist dabei nur, wie bei Allem, auf die Form und die Höhe des Bogens derselben über dem Auge Achtung zu geben.

Die Augen sind die wundersamsten Gesichtstheile; sie enthalten die Fähigkeit des Ausdruckes der Geistes- und Seelenrührungen; daher wenden sich die Blicke Aller am schnellsten nach den Augen, an denen sie Befriedigung oder Abneigung für ihre Sympathien lesen zu können von frühester Jugend gewohnt sind. Die Darstellung der Augen ist eben so interessant für den Zeichner, als schwierig, und erfordert außer guter Anleitung viele Uebung. Daher ein Auge, das die Eigenschaften der Schönheit in sich fassen soll, vor Allem einen großen Augapfel als Grundlage haben muß; um diesen nehmen die Deckel und übrigen Bewegmuskeln großartigere Bewegung an, wodurch dieser Gesichtstheil in den Stand gesetzt wird, über die übrigen vorherrschend zu erscheinen und dem Gesichte, im Vereine einer

wohlgeformten Stirne, einen unzweifelhaft günstigen Eindruck zu sichern. Schöne Rundung des Augapfels, die große Pupille in dem gleichfalls großen Augensterne, geben dem Auge Ruhe und Offenheit, gemildert durch den Schatten nicht allzudünner Wimpern; das feuchte Weiß glänzt sanft darunter vor, und edle Sehnsucht deutend, sammelt sich die leise Thräne am Fuße der Rundung, bis der schöngehobene Augendeckel fällt, um sie zu neuer Befeuchtung des erhitzten Sehorgans wieder mit sich zu erheben.

Die Zeichnung der Augen ist schon deßhalb schwerer, weil beide Theile bis auf das Genaueste gleichmäßig gearbeitet sein müssen; wie das Licht, und wieviel desselben auf einer Seite enthalten ist, gerade so muß es an der andern sein; ebenso die Schatten. Das Gleiche ist bei der Wölbung der Augendeckel, der Stellung der Augensterne, des Glanzpunktes auf der Pupille ꝛc., zu beobachten, und die geringste Abweichung würde den Blick bedeutungslos, bei mehrerer Vernachlässigung schielend machen. Man gebe zuerst beim Zeichnen auf die Nähe oder Entfernung der Thränendrüsen Acht; sind diese zu weit auseinander, so wird bei einiger Folgegemäßheit der Kopf zu groß; zu nahe setzt man sie selten zusammen, weil man für die Nasenwurzel Platz behalten muß. Von diesen beiden gegebenen Punkten werden die gegenüberstehenden Winkel der Augen mit Punkten bezeichnet, und dann die Form des Bogens, den die Deckel über und unter den Augen beschreiben; hierauf endlich die Umrisse der Deckel mit dem Bogen der Augenbrauen gezogen. Sind die Augensterne auf das Weiß gestellt, so gleichmäßig in jedem der beiden Augen, daß das Weiß an beiden Seiten g l e i c h g r o ß gelassen ist (bis auf das Feinste), so giebt man darin die Pupillen in zwei Kreisen an, und füllt diese mit kräf-

tiger Schwärze in Kreide oder bei kleinerem Formate in Bleistift aus. Hierauf zieht man die Kreise der Augensterne in breiten, wolligen, nicht allzuschwarzen Strichen, und forscht, die Natur genau beobachtend, wie diese Kreise der Augensterne im Weiß der Augen verlaufen, und verstärkt stellenweise die Ringe nach Innen zu, wo der klare Durchschein des Lichtes um die schwarze Pupille sich zeigt. Würde man das nicht berücksichtigen, so kämen bei zu scharfen Ringen der Sterne schneidende unangenehme Augen zu Stande.

Hauptsächlich befleißige man sich, genau anzugeben (im Umriß schon), wie viel von der Rundung des Augensternes vom oberen Augendeckel verhüllt werde, weil darin allein die Schärfe, die Lebhaftigkeit, die Milde, bei noch mehrerer Bedeckung die Einfalt oder Schläfrigkeit des Blickes sich ausspricht. Man lasse sich dabei nicht vom Schatten der Wimpern irre leiten, die bei aller Länge der Haare keinen so deckenden Schatten hervorbringen, daß nicht der Winkel, den der Augendeckel mit dem Umkreis des Sternes beschreibt, darunter vorleuchte. Ueberhaupt ist diese Stelle des Auges die lebhafteste in der Farbe, da die Pupille mit ihrer glänzenden, schwarzen Farbe durch die weißen Punkte des Lichtglanzes gehoben wird, und auch die dunklere Farbe des Augensternes unter dem Schatten des oberen Augendeckels eine tiefe Farbe erhält, so daß an dieser eben beschriebenen Stelle die ganze Macht und das Geheimniß des Augen-Blickes sich befindet. Die übrige Umgebung trägt wohl bei, den Werth dieser Stelle zu erhöhen oder zu paralysiren; allein immer ist da der Sitz des Ausdruckes der Seele.

Da die Augäpfel rund sind, so muß der Anfänger in allen Theilen des Auges die Modellirung (das Relief) berücksichtigen; das Weiß des Auges, wenn noch so weiß, liegt tiefer, als die

Augendeckel, folglich ist es gebrochen, und hat links und rechts Rundungsschatten, die nach der Kraft der Beleuchtung sehr stark sein können, wodurch dann immer noch das sehr gemilderte Weiß hell erscheint; eben so die oberen und unteren Augendeckel müssen nicht nur ihren Vertiefungston, sondern ihre kräftigen Rundungsschatten erhalten. Zu diesem Behufe ist eine günstige Beleuchtung von Oben höchst nothwendig, sonst erschwert sich der Zeichner ungemein das Geschäft.

Um das höchste Licht auf den Augendeckeln mit dem gehörigen Muthe zu brechen, vergleiche man es nur mit dem Riste der Nase an der Wurzel, so wird man finden, daß selbiges selbst noch mäßig gedeckt werden muß, wenn es gelingen soll, die vorstehende Nasenspitze in gehöriges Licht zu setzen. Daß demnach die Uebergänge der dunkleren Formenzüge von den unteren Augendeckeln zu den Wangen nicht zu licht bleiben und auch die Wangen ihres Abstandes von dem Nasenrücken halber zart gedeckt werden müssen, bedarf wohl keiner Anleitung. *)

Sobald die Augen und ihre Umgebung die gehörigen Rundungsschatten, besonders auf der dem Lichte entfernteren Seite, erhalten haben, wird es meist nöthig, die dunkelsten Stellen des Auges, die Pupille, die Wimpern und den Schatten derselben, auf dem Ringe der Augensterne zu wiederholen, und noch dunkler zu machen, indem nur auf heller Umgebung mäßige Schatten Wirkung machen; je mehr tiefe Töne hingegen auf einer Stelle sich vereinigen, desto dunkler müssen die stärkeren Formen oder Farben angegeben sein.

---

*) Die Behandlung der Schatten in Strichen richtet sich am besten nach den Formen, und die kreuzweise Ueberlage geschieht in der Weise, daß die dadurch entstehenden Vierecke so länglich als möglich sich verschieben.

Da es gut ist, wenn der Zeichner oder Maler eines Kopfes etwas tiefer als das Modell sitzt, so zeigt sich meistens der innere Stand des oberen Augendeckels zwischen den Wimpern und dem Weißen des Auges, so daß man schon beim Contour des Auges sich genöthiget sieht, den Augendeckel, wo die Wimpern stehen, mit zwei Linien zu bezeichnen, wovon die nahe darüberstehende für die Wimpern stark und breiter, die untere zwischen den Wimpern und dem Weißen, die Dicke des Deckels bestimmend, scharf und stark, sich in dem Bogen, wie ihn das Auge in der Natur zeigt, gleichlaufend über das Augenweiß hinziehend, gehalten werden muß. Der schmale Raum zwischen beiden Linien ist allezeit, wenn nicht besondere Beleuchtung gewählt worden, dunkel; deßhalb erscheint er den Anfängern größtentheils als ein breiter schwarzer Strich zunächst über dem Weiß, dem Sterne und der Pupille, und ist dessen Biegung und Stärke der Farbe von großer Wichtigkeit; ebenso muß der Stand oder die Dicke des unteren Augendeckels mit zwei gleichlaufenden feinen Linien angegeben werden, die allezeit, wenn ebenbezeichnete innere Ansicht der Dicke des oberen Augendeckels dunkel ist, hell bleiben müssen; und endlich auch bei diesen beobachte man die Schwingung um das Weiß genau, weil deren Bewegungen die Bestätigung oder Zweifelstellung des Ausdruckes der oberen Augendeckel andeuten.

Sehr wichtig ist die Untersuchung, ob ein Gesicht flach sei, daher die Augen wenig Verschwindung haben, oder ob die Rundung schön, und die beiden äußeren Winkel der Augen nach den Ohren hin verschwinden, sinken oder über die inneren Winkel (an den Thränendrüsen) steigen. Hiervon hängt der Ausdruck des Blickes sehr ab, weil ein in der Gesichtsrundung verschwindendes Auge weit mehr Spannkraft zum geraden An-

sehen einer Person anwenden muß, demnach lebhafter erscheint, als ein flachliegendes, gleichwohl tiefsinnigeres. Darüber später mehrere Erklärungen.

Dieselbe Wirkung erhöhter Anstrengung verursacht der Knochen am inneren Rande der Augenhöhle bei der Thränendrüse, der sich nach Beschaffenheit der Beleuchtung bald als Licht, bald als Schatten giebt und mit den zartesten Farben angedeutet werden muß.

Wer diese Stelle gründlich studirt hat, dem ist bereits die Bahn zur Darstellung eines schönen Auges geebnet. Man vergesse, wiederholt und schließlich gesagt, bei der Ausführung der Augen nie, daß sie als Halbkugeln ihre Modellirung bis auf das Kleinste verlangen, und Rundungsschatten mit Reflexen in derselben Ordnung darzustellen sind, wie an anderen Körpern, indem blos der Unterschied zwischen erhabenen oder vertieften Bestandtheilen zu vergleichen und der Farbe des Stoffes zugleich vorzügliche Aufmerksamkeit zu geben ist. Hierauf schreitet man zu Ausführung der Nase, und beginnt — nachdem man den Contour und vorkommende Verkürzungen der Seitenwände verglichen und von der Richtigkeit befriedigende Ueberzeugung gewonnen hat — mit der Angabe der Nasenlöcher in kräftigem, dunklem Striche, und prüft noch einmal, ob die Nase die richtige Kürze oder Länge habe. Hierauf verstärkt man den bereits als Accent der Nase angegebenen Schatten und verbindet damit die Schattenseite der Nase, und die kleinen Formen, die meist höchst charakteristisch auf dem Rücken der Nase sich verlieren, was besonders bei Männern vorkommt.

Die Ausführung der Nasenspitze durch Angabe des Rundungsschattens vor dem Contour der Schattenseite, die vorkommenden kleineren Grübchen oder Schärfen links und rechts oder

in der Mitte der Nasenspitze werden genau aufgefaßt und mit allem Bedacht auf die vortretende Stelle, worauf sie sich befinden, kräftig klar, aber nicht allzu dunkel angegeben. Die Nase, als der erhöhteste Theil des Gesichtes, hat das höchste Licht und die kräftigsten Schatten, doch dürfen letztere gleichwohl nicht in schwerer dunkler Farbe ausgeführt sein, und müssen dem dunkleren Augensterne, wie den Wimpern ꝛc., an Kraft nachstehen, welche letztere in reinem Braun oder Schwarz gegeben, die Fleischschattentöne dagegen, selbst wo sie sehr dunkel sind, aus Blau, Braun, Roth ꝛc. bestehen, folglich luftiger und sanft, auch in der Zeichnung, gehalten werden. Gewöhnlich hat die Nase durchweg einen dunkleren Ton, gegen die Nasenspitze und Flügel tiefer, theils kaltröthlich, bräunlich ꝛc., was gleichfalls in der Zeichnung nicht übersehen werden darf, indem gerade hiermit die Erlaubniß zu kräftigeren Schatten, folglich lebhafterer Modellirung, eintritt, und der Glanz des Lichtes auf der Nasenspitze desto frischer sich präsentirt. Bei der Auffassung der Nase ist es gut, die sitzende Person zeitweise sich so wenden zu lassen, daß man sie vom Profile sieht, um die Verbindung derselben mit der Stirne und ihre Höhe, in der sie vom Gesichte sich erhebt, so wie ihre Hauptform genau ins Auge fassen zu können. Die Lichtseite, vielmehr die Nasenwand im Lichte, muß in hellen klaren Schatten oder Tönen gearbeitet werden, daß sie gerade hinreichen, die plastische Erhobenheit darzustellen, keineswegs jedoch als Schatten sich aussprechen. Die zarte Verbindung letzterer Modellirtöne mit den Wangen, die zartesten Reflexe unter und hinter den Nasenflügeln, sind so wichtig, daß der Zeichner sich ganz frühe schon davon überzeugen wird.

Die Form und Länge des Raumes zwischen der Nase und

dem Munde ist nicht minder von Belang für den Ausdruck eines Gesichtes, und dabei sehr darauf zu sehen, daß die Form desselben, ob ein- oder auswärts gebogen, richtig verstanden werde. Weil diese Stelle gewöhnlich, wenn auch nur zur Hälfte, im Lichte ist, so erscheint sie dem Zeichner so hell, als alle im Lichte sich befindenden erhöhten Theile außer der Nase, deren Schatten sogar noch diese Ansicht vermehrt; allein bei näherem Vergleich mit den höchsten Stellen des Gesichtes wird sich ergeben, daß ein sanfter, bläulicher Hauch darüber sich zieht, welcher die Deckung mit einigen Strichlagen nöthig macht; in wie vielem Maaße das geschehen könne, bestimmt der Vergleich der Zeichnung mit der Natur; bei Kindern, deren Näschen klein und die Lippen voll sind, tritt diese Nothwendigkeit weniger ein, als bei Menschen in reiferem Alter, am allermeisten jedoch bei zahnlosem Alter, dessen Mund einen einwärts gebogenen stumpfen Winkel bildet.

Die Lippen sind nach den Augen der feinsten Bewegung fähig; sie stehen in beständiger Beziehung zu denselben und dienen rücksichtlich des Ausdruckes zur Bestätigung oder Erhöhung des Willens der Seele. Die geringste Veränderung der Lippen ändert den Ausdruck des Gesichtes entschieden, daher beim Zeichnen diesen Theilen des Gesichtes, zunächst der Augen, die meiste Aufmerksamkeit, ja die tiefste Empfindung zu widmen ist. In demselben Grade sind auch hier die umgebenden Muskeln oder Formen wichtig, weil erst durch den damit erreichten Zusammenhang mit den übrigen Gesichtstheilen der Gesammtcharakter des Mundes mit den Augen hergestellt wird. Die dunkle Farbe der Lippen gestattet kräftigere breitere Schattenstriche, die in der Linie des Lippenspaltes ihre meiste Tiefe finden. So einfach diese beiden rothen Streifchen auf den

ersten Blick erscheinen, so fein und reich sind sie ausgestattet mit Biegungen nach Innen, Wölbungen oder Ritzchen, die Lichter, Schatten oder Reflexe bei näherer Betrachtung in Menge entwickeln, so daß ohne deren getreue Nachahmung auf eine eindringende Wirkung nicht gezählt werden kann. Auch hier ist es rathsam, die Natur im Profile zu beobachten, ob die Ober= oder Unterlippe vorsteht, und ob der Spalt von der Spitze der Oberlippe nach dem Mundwinkel auf oder abwärts sich zieht. Das Profil zeigt den Charakter und die Form der Theile ruhiger, weil die Verdoppelung en face (von Vorne) täuscht, indem sich die Theilnahme für den Seelenausdruck zu sehr in die klare Beobachtung zur Nachahmung einmischt. Je jünger ein Modell ist, desto zarter sind die Uebergangsformen vom Munde zu den Wangen verhaucht, auch größtentheils mittelmäßigen Zeichnern nicht vernehmbar; allein daraus darf nicht gefolgert werden, daß man sie weglassen könne; im Gegentheile deren Angabe ist von sprechendem Erfolge, so daß ein Kopf, mit Weglassung derselben, einer ausdruckslosen Larve gliche. Man fertige darum vor Allem die Vertiefung und Rundung der Mundwinkel, von da aus werden sich nach und nach leise Züge nach der Nase hinauf, so wie hinab an den Seiten des Kinnes zeigen, die sich in den Rundungsschatten der Wange verlieren.

Daß beim Zeichnen dieselbe Zartheit Statt finden muß, wie in der Natur, durch kräftige Ausführung des Kopfrundungsschattens von den Schläfen herab bis zum Kinne, wodurch leisere Formen auch in der Zeichnung gleichsam verschwinden, kann dem angehenden Künstler nie genug empfohlen werden. Der helle Rand um die Unterlippe unterstützt die charakterisirende Bedeutung des Mundes, weil meistens unmittel-

bar darunter die dunklere Einbiegung über dem Kinne folgt, wodurch die Form der Lippe schärfer hervortritt.

Das Kinn ist der Schlußstein des menschlichen Angesichtes. Wie der Ballast im Schiffe, geziert mit Masten und vielfach bewährten Segeln und Wimpeln, die Majestät des Ganzen aufrecht und im Gleichgewichte erhält, so wirkt das Vorhandensein des Kinnes zugleich als Maaßstab und Comparativ des Ausdruckes der darüber liegenden Züge, besonders derer des Mundes. Obgleich das Kinn meist lebhaft in der Farbe, und vorragend seiner Gestalt nach ist, so muß dasselbe dennoch immer hinter der Nase dem Farbetone nach zurückgestellt werden, nach Umständen sogar hinter die Lippen, nach dem Gesetze des Ovales, das alle Gesichter bilden; darum schattire man dasselbe wie die Nase, decke und kräftige es so lange durch Rundungsschatten, bis selbst ein gebrochenes Licht in dem Maaße hell darauf erscheint, wie die Natur dieses zeigt. Der untere Theil des Kinnes, umgeben von tieferen Schattenmassen und Reflexen, kann sehr lebhaft schattirt werden, nur allzeit mit dem einzigen Bedacht, daß die dunkelsten Schatten des Fleisches, wie bereits bei der Ausführung der Nase erklärt worden, eine gewisse Zartheit nicht entbehren dürfen, was vorzüglich dadurch bewerkstelliget werden kann, daß man die dunkelsten Parthien in Farbe, wie die Augensterne, Wimpern, Nasenlöcher oder Mundspalt, mit etwas rußigen Strichen schwärzt, dagegen die fleischigen Schatten mit wolligen Strichen sehr weich arbeitet. Die unterste Fortsetzung des Kinnes, nach dem Halse zu, befindet sich bei der gebräuchlichen Beleuchtung von Oben herein im Schatten, der, von einem warmen halberleuchteten Widerscheine der Brust und Schulter unterbrochen, mit dem Schlagschatten auf dem Halse ausläuft.

Der Hauptrundungsschatten des Kopfes muß massiger, klarer und mit großartigen Schattenstrichen behandelt werden nach der Lage der Knochen und Muskeln; die Kenntniß der letzteren muß dem Zeichner geläufig sein, damit die Formen Zusammenhang erhalten; doch wäre eine zu übertriebene Angabe derselben zweckwidrig, weil dadurch das Bildniß zu alt oder kränklich erschiene.

Der Uebergang des Wangen- (Hauptrundungs-) Schattens zum Ohre gewährt gleichfalls einen Gegenstand wichtigen Studiums, und trägt trotz seiner Lage im Schatten viel zur Aehnlichkeit bei; ebenso das Ohr selbst. Die Lage der Ohren bestimmt, wie das Kinn, die ruhige oder ungleichmäßige Haltung der übrigen Theile des Gesichtes; manche angenehme Gesichtsbildung erhält durch die zu hohe Stellung des Ohres zweifelhafte Bedeutung, so wie tiefstehende Ohren nach Umständen Gemüthlichkeit, oft auch Stumpfsinn andeuten; in gleichem Werthe steht die Form der Ohren selbst, auf deren Einbiegungen, Umfang und Stellung der Gehöröffnung ungemein Obacht zu geben ist.

Die härtere, schroffere Formation der Ohren gestattet kurze kräftige Schatten und Lichter, die für den zarten Hauch der verschwindenden Wangenschattirungen höchst vortheilhaft wirken; man darf dabei nicht ängstlich in derben Strichen sein, weil das darüber und hinter denselben stehende Haar mit seinen scharfgezogenen Parthie-Abtheilungsstrichen auch diesen wieder die nöthige Weichheit ertheilt; besonders kräftig giebt sich der Schlagschatten des Ohres auf die Haare, durch welch letzteren sämmtliche G e s i c h t s t ö n e zu ungemeiner Sanftheit gehoben werden

Behufs vollständiger Ausführung eines Kopfes ist es nöthig,

daß man mehrfach die Abstufungen durchgehe, und ungemein rathsam, bei Zeiten einige dunkle Hauptstellen, wie sie vorhin angegeben sind, aufzutragen, damit der Muth für die leichten und halben Schatten gehörig aufrecht erhalten bleibt.

Sehr unpraktisch ist es, beim Schattiren eines Kopfes zuerst gleich die bequemen breiten Schattenlagen der Stirne, der Wange und Kinnlade vorzunehmen, ehe die schweren, aber Ausdruck gebenden Einzeltheile mit Studium und Gefühl durchgebildet sind; man gehe nie von den Augen, der Nase und Mund zur Ausführung bewegungsloser Theile, so lange jene nicht lebhaft und durchmodellirt auf dem Papier stehen; nachher ist es ein Leichtes, Alles mit schönen großen Lagen von Strichen zu verbinden. Ueberhaupt ist die Benennung modelliren recht aufzufassen; der Zeichner muß, wie der Bildhauer, durch Aufhöhen mit Lichtern und Vertiefen durch Schatten so lange fortfahren, bis er dasselbe Ziel erreicht, das der Bildhauer, beim Fertigen eines Modells in Thonerde, durch Aufsetzen von mehrerem Thon an erhöhten Stellen, wie durch Aushöhlen mit dem Modellirholze an Vertiefungen, herausbringt. Nur dann kann er auf Lebhaftigkeit und Anmuth seines Werkes rechnen, und wie unendlich viel Feinheit und Höhe sich erreichen lasse, darüber wird ihn sein Fleiß bald ins Reine bringen.

Es wird wiederholt, daß der Anfänger im Porträt- und Kopfmodellzeichnen durchaus eine geduldige bezahlte, oder befreundete Person zum Studium wählen soll, damit er nicht gedrängt werde, und jeder Kleinigkeit in der Natur den nöthigen Fleiß widmen könne. Es giebt Menschen in jedem Kreise, denen natürliches Wohlwollen und innere Hochachtung für die Kunstbestrebungen eigen sind, und die auch das angehende Talent gar bald lieb gewinnt, weil von ihnen die erste Aufmun-

terung zu kommen pflegt; von diesen wähle er seine ersten Modelle, und sei überzeugt, in deren Unterhaltung dauernden Eifer oder Begeisterung für seine Arbeit zu finden.

Der **Hals** ist bei Männern selten, beim weiblichen Geschlechte meistens unverdeckt, und bei letzterem meist sehr zart, in Formen rund, und von weißer Farbe. Beim Halse finden dieselben Regeln Platz, in Beziehung auf Angabe der Formen und Schatten, wie bei dem Gesichte; wenn demnach ein Hals noch so jugendlich, zart, glatt und weiß ist, so muß er dennoch nach dem Maaße des Lichtes im Kopfe mit dem Vertiefungstone leicht überdeckt werden, der dann durch sanfte Verschwindung in den Hauptrundungsschatten, als gedämpftes Licht gehoben, eine der Natur ähnliche Wirkung macht. Bei ganz jugendlichen Hälsen zeigt sich die Muskulatur meistens nur am Ansatze auf dem Schlüsselbeine und die Wallung der Formen ist so munter, daß mehrere querliegende Wölbungen über die der Länge nach von oben nach unten liegenden Halsmuskeln sich hinziehen, und einen ungemeinen Reiz enthüllen. Ein so jugendlicher in der höchsten Blüthe stehender Hals bietet ein anziehendes Studium, da trotz der Fülle der Formen die Grundzüge der Halsmuskeln durchdringen, und eine noch so zart gearbeitete Zeichnung wirkungslos bliebe, wenn dieser reizende Wettkampf der Blüthe mit den beweglichen Unterlagen der Muskeln oberflächlich nachgeahmt würde. Dieselbe Bewandtniß hat es auch mit den Uebergängen des Halses zur Brust und Schulter; dazu muß die Kenntniß des Skelettes, so wie die der Anatomie vorhanden sein, sonst würde, bei der getreuesten Nachahmung der Fleischtöne, Schatten oder Lichter, unfehlbar ein bedeutungsloses Machwerk zum Vorschein kommen. Dagegen darf auch hier, wie beim Gesichte, keine absichtliche Darlegung

der Anatomiekenntniß vorwalten, weil dergleichen Beweislieferungen mit schlechtem Danke geehrt zu werden pflegen.

Die Form des Halses, die Höhe oder Dicke, dann die Art, wie derselbe mit dem Kopfe oder dem Körper verbunden ist, — Alles dieses ist für die charakteristische Aehnlichkeit so wichtig wie das Auge. Man findet leider viele, außerdem recht gelungene Bilder dieser Art, wo aber mit dem Kopfe jedes weitere Studium aufhört, und die Breite der Schulter, oder die Höhe des Halses, besser einer andern Person als der vorgestellten anzueignen wäre. Diesem Fehler gründlich vorzubeugen, giebt es kein besseres, segensreicheres Mittel, als zeitweise, wenn auch in kleinerem Formate, ganze Figuren zu zeichnen, wo der Kopf nicht allein, sondern der Ausdruck der ganzen Gestalt, Zweck des Studiums ist; bei diesem ausgreifenderen Bemühen wird der Porträtzeichner später auch in den Stand gesetzt, Hände mit Geschick anzubringen, nöthigenfalls eine ganze Porträtfigur zu machen.

Die Hälse älterer Personen sind minder schwer darzustellen, jedoch thue man auch dabei nur das sichtbare Nöthige, am wenigsten lege man viel Werth auf Fältchen, wenn diese nicht durch besondere Bewegung des Halses bedingt sind. Weitere nackte Theile kommen in diesem Fache nicht vor, demnach folgen:

Die Haare und der Bart. Ohne zu untersuchen, aus was für Stoffen die Haare bestehen, überzeugt sich der Zeichner bald durch viele Uebung mehr von der günstigen, Schönheit vollendenden Wirkung derselben.

Bezüglich der Formen, die sich in natürlichem Zustande in einzelnen, meist gelockten Parthien zeigen, wirken sie, den reizenden Wellenschlag der Schönheit lebhaft auf die kleinere Stelle des Hauptes und Gesichtes zusammendrängend, den Wel-

lenzügen des übrigen Körpers großartigeren Zusammenhang und Bedeutung zu geben, wie dem Kopfe selbst auch durch reichen Haarwuchs ein munterer, tieflebensfähiger Ausdruck zu eigen wird. Der Zweck der Haare ist geradehin Bedeckung unschöner Theile; bei reicherem Vordringen an einigen Theilen des Körpers, besonders beim männlichen Geschlechte, sind sie die Boten oder Zeugen der natürlichen Reife; davon ist das menschliche Geschlecht so durchdrungen, daß dem Besitze derselben, so wie deren Farbe und Form, zur Bestätigung jugendlicher oder reiferer Schönheit ungemein viel Werth beigelegt wird. Um die Haare gut aufzufassen, dazu gehört in der That ein überaus feines Gefühl, da jedes einzelne Härchen klar und durchleuchtend ist, folglich im Allgemeinen auch den Parthien Glanz und Klarheit ertheilt werden muß. Beim Zeichnen forsche man zuerst nach den Hauptparthien, die sich gewöhnlich über der Stirne und über den Ohren zunächst der Schläfe befinden. Diese bezeichne man mit sicheren Umrissen und verbinde hierauf die untergeordneten Haarformen damit. Sind die Contouren richtig, d. h. jede Parthie genau über oder neben dem Theile des Gesichtes angegeben, wie in der Natur, so wählt man eine der Hauptparthien, und führt sie zuerst auf das Allergenaueste aus. Zuerst zeichnet man die Vertiefungen oder Trennungsspalten mit kräftiger, nach der Farbe der Natur, mit sehr dunkler Farbe, damit die nachher folgenden Striche nach dem Lauf der einzelnen Härchen gehoben und ausdrucksvoll erscheinen. Ist die Abscheidung und Vertiefung zwischen den Haarparthien höchst aufmerksam angegeben, so bezeichnet man das Glanzlicht nach der Lage der Haare in der Art, daß man auf der höchsten Bauchung der Parthie oder Locke die glänzende Stelle hell (anfänglich das reine Papier) stehen läßt, und links und

rechts, oben oder unten, je nachdem der Stand der Parthie ist, mit den Haarstrichen bis zum Wirbel des Kopfes, oder abwärts bis an das Ende der Haare fortfährt. Bei Lockenlichtern (Glanz) findet sich dicht neben dem Glanz ein tiefer klarer Ton auf der Schattenseite, der nach unten saftiger, hingegen darüber dumpfer, grau oder bläulicher ist; letzterer veranlaßt durch den Widerschein der dumpfen Decke des Zimmers, oder des Himmels im Freien. Ohne gerade zu einer gewissen Manier anrathen zu wollen, die für alle Fälle anwendbar sein soll, thut der Zeichner bei der Ausführung von Locken oder Hauptparthien gut, anfänglich den Contour derselben nach innen hin, zu verdoppeln, und die dadurch gebildeten schmalen, hellen Streifen, bis vor gänzlicher letzter Ausführung der Haare, hell zu halten; hierdurch erhalten die Parthien mehr Glanz, Ordnung und Klarheit, die Natur selbst zeigt diesen Vortheil meist selbst, allein in einem Lehrbuche müssen dergleichen Erleichterungen, die der vollendete Meister sich erst durch tausendfache Uebung herausgefunden hat, als Lehrsatz mitgetheilt werden.

Bei den Kopfhaaren muß bei der Anlange schon auf den Hauptcharakter geachtet werden, ob sie sich flach oder rund in Parthien zeigen, ob nicht störrige Stellen darin enthalten sind, die dem Kamme sich nicht fügen, auch ob das Wachsthum dünn, feinhaarig, oder dick und starkhaarig sei. Auch wo sich die meisten Haare aufbäumen, ist von Belang, weil dadurch angezeigt wird, welche Richtung die Hände, bei geistigen Beschäftigungen oder starken Gemüthsbewegungen, über die Haare nehmen; da z. B. der tiefe Denker, der Staatsmann die vordersten Haare über der Stirne oft rückwärts, dagegen der zufriedene Landmann sie wie ein Dach herein streicht, unruhige Köpfe meistens alle Haare in conträrer Richtung erziehen; weil jedoch Reinlichkeit und Mode

bei dem Erscheinen in öffentlicher Gesellschaft die Regelung der Haare zum Gesetze machen, wodurch der Grundcharakter oberflächlich geschwächt oder ganz verdeckt wird, so gebe man nur recht auf einzelne Stellen Obacht, sie werden dennoch die Leitfäden zur Durchforschung sein; daher beschönige man dergleichen Wirbel oder Haarkreuzungen nie, sondern verbessere lieber durch deren Angabe gegen das Ende der Sitzung, wo Pomade oder Haaröl eingetrocknet sind, die glatte, ausdruckslose Fläche des Kammes, mit welcher das Modell sich anfänglich setzte. Die Haaransätze auf der Stirne oder den Schläfen unterstellen sich derselben scharfen Beobachtung, weil sie nur nach vieljähriger Dressur eine Lage annehmen, wie sie der Mensch nach seinem Geschmacke wünscht; selbst oft dann nicht, weil die beste Erziehung den Grundcharakter des Menschen nicht umschafft, und unwillkürliche Bewegung durch die Hände bei gewissen Affekten die angeborenen Eigenschaften des natürlichen Haarwuchses wieder herstellt. Die Höhe der Haarparthien oder deren Vertiefung richtet sich gerne nach den Einzelformen des Schädels, daher ist der Contour des Hinterhauptes außerordentlich wichtig zur Abschließung oder Bestätigung der gegebenen Züge des Gesichtes, und liegt dem Porträtzeichner ob, die glatten oder borstig aufstehenden Theile des hinteren Kopfcontours getreu wiederzugeben.

Bei gescheitelten Haaren beobachte man die richtige Stelle der Haarscheidung über der Stirne bis zum Hinterhaupte und decke die dadurch, wenn noch so rein entblößte Stelle der Haut mit dem Verschwindungstone nach dem Hintergrunde, indem man auf beiden Seiten den Ansatz der Haare deutlich und fleißig zeichnet. Abänderungen oder Weglassungen kleiner ins Gesicht hängender Parthien oder Löckchen sind durchaus nicht

statthaft, wenn sie nahe am Rande des Gesichtes herauswachsen; sie bilden ebenso schön den Uebergang zu den dichteren Haarmassen, als sie zum Wesen und dem Charakter der darzustellenden Person gehören. Besonders gilt dieß von weiblichen Köpfen, deren Haupthaare gewöhnlich zurückgekämmt, oder straff angezogen und in einen Zopf geflochten sind, da erweisen sich dergleichen Stirnlöckchen oder Haarflaumen höchst reizend, wie dieß Raffael in den meisten seiner herrlichen Madonnen-Bilder beobachtet hat, in denen diese Kleinigkeiten mit jener Liebe wiedergegeben sind, als handle es sich um die Darstellung einer innigstgeliebten Person, von welcher jede, auch zufällige Eigenschaft als Ursache der Liebe und Verehrung erscheint.

Die Farbe der Haare, meist dunklerer als das Gesicht, außer bei gesunden Alten mit weißen Haaren, muß im Tone möglichst genau mit der Natur übereinstimmen, und es ist sehr gefehlt, hellere Haare dunkeler, oder sehr dunkle in einem matten Dunkelbraun darzustellen; bei schwarzbraunen oder ganz schwarzen Haaren muß dem Zeichnungs-Material der schwarzen Kreide oder dem Bleistifte so lange Steigerung der Kraft abverlangt werden, bis die natürliche Farbe hergestellt ist, da auch dann das Gesicht tiefere Modellirung und tiefere Schattentöne erheischt, indem der Teint desselben tiefer und ins Bräunliche geht.

Um die Farbe —, zum Zeichnen den Charakter der Haare mit seinen Abstufungen naturähnlich herauszubringen, muß man sich gewöhnen, nachdem die Parthie-Contouren gemacht sind, die Beobachtung auf die Massen der Farbabwechslung zu richten, wobei nach und nach die Uebung erlangt wird, wie es in der Natur vorkommt, nur den Hauptparthien ein

glänzendes Licht, das sich oft über mehrere Parthien zugleich hinzieht, zu geben, ebenso ganze Züge dunkler Töne im Zusammenhange erscheinen zu lassen, die dann nur noch, nach gegebenem Lokaltone, durch die dunklen Trennungsstriche, abgetheilt von den Haarstrichen, für den Stoff, den sie vorstellen, charakterisirt werden.

Sieht die Haut bei dünnen Parthien durch, und das theilweise in kleinen Flächen, wie es bei ganz kleinen Kindern oder dünn behaarten Alten vorkommt, so zeichnet man die vorleuchtende Haut in derselben zarten Weise, möglichst mit feinen Querschatten, damit die der Länge nach, oder auch rundlaufenden Haarstriche sich bestimmt von dem halbschattirten Fleischtone abscheiden, dessen Tiefe natürlich sich nach der Rundung und den Hauptformschatten des Kopfes richtet.

Bei den Barthaaren gelten die nämlichen Regeln, wie bei denen des Kopfes, nur sind die Abscheidungen und Formen der Parthien mit noch weit mehr Aufmerksamkeit und Gefühl nachzubilden, weil die Anfänge des Bartes auf den beweglichen Ausdruck gebenden Mundformen entspringen, und sich die verlängerten Haare später ganz nach dem Leben des Mundes richten. Ein freundlicher Mund wird daher sicher an der Stelle, wo die freundliche Bewegung des Mundwinkels sich ausspricht, auch dem darüberstehenden Barte, sei es durch einen Haarspalt, oder ein hüpfendes Licht der Haare auf dem (levator anguli oris) Lachmuskel, einen bleibenden Ausdruck geben, so wie der tiefe Ernst in langen Zügen der Haare nach und nach diese Stelle verhüllt; der sorgfältigsten Behandlung jedoch sind die Haare über den Lippen zu empfehlen, die Linie für Linie einen ganzen Reichthum von kleinen Zügen enthalten, die im Leben nie specialisirt, in der Zeichnung jedoch, wenn mit Gefühl nachge-

ahmt, alle als bekannt und wahr von Jedem aufgenommen werden. Diese Bekanntschaft mit den Zügen findet ebenfalls ihren Grund in der Uebereinstimmung der kleinen Barthärchen mit dem Ausdruck der Lippen, welch letzterer oftmals noch erhöht, oder ausgesprochener wird, weil die Haare glänzen, und auf den charaktergebenden Stellen als helleres Licht erscheinen; wogegen die zurückliegenden Stellen der Lippen, von den Baarthärchen beschattet, vor dem Hauptausdrucke zurückweichen, und ihr ohne Haare sichtbarer Einfluß auf den Charakter des Mundes entschieden unkenntlich gemacht wird. Größtentheils ist der Bart eine Zierde für das männliche Angesicht; und außer der complimentativen geschlechtlichen Bedeutung sehr günstig, das Colorit und die Durchsichtigkeit der Fleischtöne herauszuheben, da in einem Barte allein eine ganze Scala, vom hellsten bis zum dunkelsten Haartone, auf kleinem Raume zwischen Nase und Mund sich findet, ebenso im Kinnbarte, nach unten zu, die schwersten Farbetöne, gleichviel in welcher Farbe, angewendet werden müssen. Auch hier gilt die Uebung im Auffassen der Massen des Lichtes und Schattens, um nicht mit schülerhaftem Verstande in eine monotone Darlegung, wie die Haare nach einander laufen, zu verfallen; ebenso sind die halbverdeckten Stellen des Fleisches klar und durchsichtig zu schattiren, und darauf auf das Delikateste die entspringenden Haare aufzutragen, und nach und nach mit der Masse dichtere Parthien zu verbinden.

Das Aufhören der Haare in einem gegebenen Hintergrunde oder die Endung des Bartes ist eine angenehme Arbeit, sobald man nur die Massen-Anlage beobachtet; sind es Kopfhaare, so mildert man den Contour des Hinter- und Oberhauptes mit dem halben Ton des Hintergrundes, der gewöhnlich an dieser Stelle heller ist, d. h. man hält die hintersten Haare am

Contour dunkler als den Hintergrund, und heller als den Rundungsschatten des Hinterhauptes, so daß daraus ein luftiger Reflexton entsteht; darauf zieht man einzelne kleine Haare, oder Endungen innerer Parthien darüber, so wird, wenn letzterer Verschwindungston nicht überall mit Haarparthien gedeckt worden ist, ein zarter Uebergang in den Hintergrund erlangt sein.

Bei längeren oder kürzeren Kinnbärten malt man den kräftigsten Schlagschatten auf die Brust, indem man dazu halb die unterste Haarfarbe des Bartes halb die Farbe des Gewandes oder Fleisches (wenn die Figur nackt sein sollte) nimmt, und darauf, nach dem Vorbild der Natur, die Endungen heller, oder dunkler aufträgt. Letztere Regel ist sehr wichtig, weil ohne deren Kenntniß Kopfhaare und Bärte geradezu flach blieben.

Erst nach Vollendung der Haare und des Bartes ist es möglich, die letzte Ueberarbeitung des Kopfes vorzunehmen; den Vertiefungen die Kraft, den Linien der Augendeckel, dem Augensterne mit der Pupille, den Nasenlöchern mit dem Schlagschatten, der Oberlippe 2c. die endgültige Stärke zu geben, so wie die Rundungsschatten des Kopfes, welche nach Vollendung der Haare gewöhnlich matter werden, zu vollenden. Besonders die Verschwindungsschatten des untern Theiles der Wangen in den Schatten und auf der Lichtseite nehmen nach dem Barte hinab stärkere Strichlagen an, damit der Haarwuchs nicht zu plötzlich und gleichsam angeklebt sich zeige. Ueberall durchgehe man endlich noch nach der Modellirung der Natur auch die hellen Stellen mit zarten Strichen bis auf die höchsten, dem Zeichner nächstliegenden Erhöhungen des Gesichtes, und der beste Erfolg wird das Studium nach und nach krönen.

Daß lebensgroße Zeichnungen am lehrreichsten seien, be-

darf wohl nicht angeführt zu werden, weil sie nur nach vollkommener Durchbildung und Abstufung aller Haupttheile und Einzelzüge Ausdruck erhalten; daß ferner eine ganz freie Behandlung mit Strichen dabei ermöglicht, und die nothwendige Geduld für alle Formate erlangt werde, ist einleuchtend genug.

Ueber die Behandlung gezeichneter Köpfe.

In allen Manieren der zeichnenden Künste ist die einfachste, von gehaschter Wirkung freieste auch die beste. Das vortrefflichste Mittel, die Naturwahrheit mit dem Geiste des Ausdruckes zu erreichen, ist der getreue, gefühlte Umriß, der, wenn es ohne Härte und Schaden der Rundung geschehen kann, selbst bei der Vollendung in Schatten und Licht noch vorherrschen soll. Den Kopf-Zeichnern der neuern Zeit wird die Wahl der Behandlung der Ausführung ungemein erschwert, da Abbildungen von Porträts und Studienköpfen aller Art, und in zahlloser Menge erschienen sind und noch erscheinen, die in ihrer Art großentheils viel Gutes enthalten, weßhalb denn auch den meisten eine Vermischung der Vorzüge verschiedener Nationalitäten innewohnt. Besonders Frankreich hat durch die Erfindung des Steindruckes, deren sich seine ausgezeichneten Künstler bemächtigten, viel geleistet, und in Zartheit und Lebhaftigkeit der Auffassung dieses Fach reichlich vertreten. Es ist nicht Aufgabe vorliegenden Werkchens, kritische Beleuchtungen anzustellen, deßhalb folgt hier nur eine positive Ansicht, welche Art die vorzüglichere sei, gebildet nach dem historischen

Werthe der Brust- oder gemalter Standbilder vergangener Jahrhunderte.

Der gefühlteste, strengste Contour und dessen Aufrechthaltung ist die Grundlage der ewigen Kunst auch beim Porträt; möge die Natur in ihrer jugendlichen Anmuth noch so zart sich zeigen, die Schatten oder Lichtparthien der gespanntesten Haut noch so ätherisch den Zeichner einschüchtern, im Contour muß ihr Glanz sich beugen, auf diesem Gerüste ihr Widerschein erstehen. Der angehende Porträtzeichner weiche nie von dieser goldnen, segensreichen Lehre, lasse sich nicht durch sinnliches Verlangen des größtentheils oberflächlichen Publikums davon abbringen, seinen Umrissen die größte, liebevolle Bedeutung bis zur letzten Vollendung zu belassen.

Es ist nicht nöthig, daß der Anfänger im Porträtfach viele Contouren nach einander zeichne, da von ihm, durch frühere Uebungen, einige erworbene Fertigkeit vorausgesetzt werden muß, und derselbe eigentlich beim Ausführen eines Kopfes sich erst recht von der Nothwendigkeit des guten Contours überzeugt.

Gewöhnlich ist es sogen. Tuchscheerer-, oder auch gelbliches oder graugelbliches Naturpapier, das sich seiner Stärke, seiner zarten Rauheit, wie seiner Farbe halber am besten dazu eignet. Man spannt es besser nicht auf, sondern stelle ein Reißbrett auf die Staffelei, stelle zwei bis drei Bogen Unterlagepapier davor, oben darauf das Zeichnungspapier, nagele es an den oberen beiden Ecken fest, und lasse die untern Enden, die vermöge der Schwere des Papieres glatt abhängen, frei.

Darauf nun zeichnet man mit der Reißkohle den Contour, mit möglichst reinen Strichen, und zwar ohne alle Betonung an den Schattentheilen, vielmehr nehme der Zeichner ein Stück-

chen ordinären Feuerschwamm zur Hand, lege ihn so in der Hand, daß er eine Schärfe oder Kante bildet, und nehme von den zu starken Strichen immer so viel weg, daß sie wie mit einem Bleistift gezogen, fein und schmal werden. Dadurch fällt jede schädliche zu frühe Befriedigung weg, die zartesten Biegungen zeigen sich wirksam, und keine Linie schmeichelt, wenn sie nicht Punkt für Punkt den Ausdruck der Natur enthält. Auf diese Weise allein ist es dem Zeichner möglich, jede Form, tief nachspürend, kennen zu lernen und sich einzuprägen; nur von dem eigenen Verständniß des Künstlers ausgehend, belebt und ergreift sie tief die Seele des Beschauers.*) Erst wenn jeder Gesichtstheil im Verhältniß, jede Verkürzung und Beugung, mit genauer Einrechnung des Vortrittes der Knochen, und die leisesten Muskelzüge contourirt sind, ziehe man die Kohlenstriche mit Kreide (schwarzer) nach, und reibe die noch darauf befindliche geringe Quantität Kohle mit dem papiernen Wischer in das Papier, daß sie nach innen des gezeichneten Kopfes die Kreidenachzüge wie ein leiser Hauch begleitet, und ihnen die Härte etwas benimmt. Jetzt ist es am Orte, die dunklen Stellen mit der schwarzen Kreide kräftiger anzutonen, die Hauptschatten der vorzüglicheren Theile des Gesichtes mit dem Wischer, den man vorher in geschabter schwarzer Kreide mit der Spitze eingerieben hat, genau in der Breite oder Form

*) Es wäre wohl jedem Zeichner und Maler zu wünschen, daß ihm Gelegenheit zu Theil würde, die herrlichen Kopfstudien und Porträts in ganzer Figur des berühmten Historienmalers Wilhelm Kaulbach in München sehen zu können; bei der edelsten, großartigsten Auffassung, der sprechendsten Naturwahrheit der Farbe, tiefem Ausdrucke der Seele, steht darin, nach der Art aller ewigen Kunst, die Macht des geistvollsten Contours oben an.

anzugeben. Von da schreitet man zu den Rundungsschatten, wie bereits bei den einzelnen Theilen angegeben, die man nach der Rundung vom Dunkeln ins Helle nach und nach verschwinden läßt.

Ferner noch die Modellirschatten des Lichtes mit hellen Tönen, ebenfalls mit dem Wischer, d. h. jene Schatten, die nicht so wohl Schatten sind, als Vertiefungstöne, z. B. die Biegungen auf der Lichtseite der Stirne, die allgemeine Vertiefung der Augen, die hellen Formen um den Mund, das Kinn und den untern abgerundeten Theil der Wangen, so wie endlich die ganze Schattenseite des Kopfes.

Somit erhält der gezeichnete Kopf schon einige Haltung, und manche Künstler erreichen auf diese Weise einen bedeutenden Grad von Vollendung. Es ist jedoch besser und für den plastischen Ausdruck günstiger, den Wischer nur zu den Hauptschatten vorherrschend anzuwenden; für die klaren Lichtpartien ziehe man die Ausführung mit Schraffirungen vor. Ehe man mit dem Schraffiren (Angabe der Schatten und Züge mit Strichen) voranschreitet, bringe man, oder arbeite alle Ungleichheiten der mit Kreidestaub angelegten Schatten heraus, daß sie gleichmäßig und formgerecht erscheinen, wie eine fein getuschte Arbeit, weil alle Flecken, die darin bleiben, auch als solche in den nachfolgenden Kreidestrichen bleiben.

Hierauf fängt man mit einer schlank gespitzten Kreide an, die Haupttheile ihrer Form nach strichweise zu überzeichnen, indem man zu dunkleren Schatten breite, zu hellen schmale Striche zieht. Die Uebung muß hier freilich die beste Lehrmeisterin sein; allein ein Hauptvortheil ist, daß man gleich bei dem Anfange des Schattirens zu einem Schatten die gleiche Seite der Kreide verwendet, und sie bei einem und demselben

Schattenzug bei keinem Striche verdreht; ist sie anfänglich noch zu spitzig, so fährt man jeden Strich mehrmals nach, bis er die entsprechende Breite hat; bald jedoch gewinnt die Kreide eine flache Seite an der Spitze, womit man die breiten, und nur mit weniger Drehung der Kreide, die schmalen, dünnen Striche machen kann. So ist man nicht so oft genöthiget, seine Finger mit dem Spitzen der Kreide zu schwärzen, und erlangt einen zarten, breiten Vortrag.

Fernere Vortheile bestehen darin, daß man bei der zweiten Ueberlage der Schattenstriche die Lage so giebt, daß die dadurch entstehenden kleinen Quadrate so länglich geschoben sind als möglich; solche Schattirung wird weich und eignet sich für runde Fleischpartien, während rechtwinklige Vierecke für leblose Stoffe oder flache Körper sich eignen; dann noch die Schattenstriche selbst betreffend, ist nicht genug zu schätzen, sich eine weiche, gediegene Hand anzugewöhnen. Um diese zu erlangen, müssen alle Striche leise und blässer anfangen, nach der Mitte stärker angetont werden und am Ende wieder, wie am Anfange, verschwinden; würde man das unterlassen (es kommt wohl vor), so schließen die nebenbeifließenden Formstriche sich nicht zart an, es wird die Schattirung hart und einem Drahtgeflechte ähnlich ausfallen; das gilt bei allen Schraffirungen, sie mögen leise oder kräftig sein. Die nöthige Uebung verschafft man sich leicht mit einigen Proben in Mußestunden auf leerem Papier, wo man dergleichen Strichlagen mit unverwendeter Kreide sich geläufig macht; weßhalb die jezeitige Vornahme der Uebung dem Anfänger dringend und wiederholt auferlegt wird.

Wie die Behandlung der Zeichnung des Kopfes von da ihren Fortgang nimmt, wie der Zeichner nebst der kraftvollsten Rundung die zartesten Züge zu erreichen sucht, wie er endlich nicht

nachlassen soll, jedes noch so kleine Fleckchen mit dem ganzen Aufgebote seines Gefühles und Fleißes zu beleben, ist bereits bei der Anführung der einzelnen Theile des Kopfes gesagt.

Von der Kleidung, Costüme und Uniformen.

Die Wahl der Kleidung ist größtentheils von Umständen bestimmt, die außer der Verfügung des Zeichners liegen; deßhalb ist er aber nicht gezwungen, sich alles Rathes und besserer Anordnung dieses so beachtenswerthen Theiles zu Gunsten seines Werkes zu enthalten; er hat im Gegentheil ein wachsames Auge auf jeden Vortheil, der sich ihm bietet, ohne gerade von dem Privatgeschmacke der sitzenden Person, von üblichen oder durch Ordonnanz gebotenen Kleidungsstücken gänzlichen Umgang zu nehmen.

Am günstigsten wirken dem Fleische zunächst weiße Zeuge, Leinen, durchsichtige Gaze ꝛc., die dem sonst durchsichtig gehaltenen Teint Wesen und Kraft geben. An diese reihen sich dann alle anderen Stoffe und Farben viel passender, als wenn gerade oder gebrochene, dunkle oder helle Farben unmittelbar an die Fleischpartthien des Halses, die Brust, Schulter ꝛc. sich anschließen. Beim Malen fällt die Nothwendigkeit des eben Gesagten noch weit mehr auf, weil im Colorit des Fleisches fast alle Farben, wenn auch nur sehr mild, vorhanden sind.

Vor Allem verdränge man neue ungewöhnte Kleider, denen die sitzende Person ihre Eigenthümlichkeit der Bewegungen und Körperform noch nicht eingedrückt hat, und mache ihr begreiflich, daß getragene Kleider schöner in der Abbildung sich aus-

nehmen, und man gern bereit sei, denselben neuen Glanz in der Zeichnung oder der Malerei beizubringen. Es ist in der That der Mühe werth, dergleichen Zugeständnisse zu erlangen, da neue Zeuge störrigen und von fortwährenden Reflexen unterbrochenen Faltenwurf gewähren, der dem Bilde nie vortheilhaft ist.

Man richte ferner das Augenmerk darauf, wie hoch z. B. der Kragen eines Mannsrockes am Genick hinaufrage, wie weit das Ohr darüber oder dabei liege, welcher Theil des Gesichtes mit dem Anfangspunkte desselben auf einer horizontalen Linie liege. Von da forsche man nach der Wölbung der Brust, wie weit diese mit dem Kragen über das Gesicht vorrage, und prüfe das durch eine senkrechte Linie von dem vordersten Gesichtscontour (den Wangen) herab mit der herabhängenden Reißfeder, die man zwischen den Spitzen des Daumens und Zeigefingers vor das Modell hält; endlich noch die Höhe der Schulter durch eine wagerechte Linie, sie vergleichend, wie weit das Kinn darüber stehe.

Letztere Beobachtungen gehören eigentlich zu dem Studium des Halses und der Brust, allein der Schnitt und die Bauschung der Gewänder weicht vielfach ab von der eigentlichen Form des Körpers, weßhalb man beim Porträt den Schnitt mit der Figur als Eines am geeignetsten auffaßt.

Daß es übrigens sehr vortheilhaft, ja unumgänglich nöthig sei, den Bau der Knochen, die Bewegungen der Muskeln mit der nackten Form überhaupt zu kennen, welche unter der Bekleidung liegen, ist einleuchtend, und im Ganzen nicht schwer zu erlangen, weil bei einem Porträt keine Verdrehungen oder Verkürzungen vorkommen, und sich das ganze Studium auf Gesicht, Hals und Brust beschränkt, in welch letzterer die Zusammensetzung des

Rippenkastens mit den Schlüsselbeinen und dem Oberarmknochen die hauptsächlichst bemerkbaren Stellen sind.

Am Arme sind es mehr die Muskeln, welche sich durch die Stoffe, wenn sie angespannt liegen, zeigen; doch hüte man sich auch hier, seine erworbenen Kenntnisse der Anatomie über die Zartheit und Einfachheit der Formen, wie die Natur sie zeigt, vorherrschend vorleuchten zu lassen. Um Kleidungsstücke einfach, groß und ruhig aufzufassen, vermeide man kleine Falten und Brüche und verdränge möglichst die oft unvermeidlichen schmalen Falten und Vertiefungen nach den Hauptstellen und großen Faltenbrüchen hin, die die Armbiegung beim Ellenbogen, oder der Ansatz des Oberarms an der Brust verursacht. Jemehr dies geschieht, desto eher erlangt man die Fertigkeit, mit einfachen Mitteln kräftige Wirkung hervorzubringen, und sich einer Masse kleiner, undankbarer Einzelheiten zu überheben, die, wenn noch so getreu nachgeahmt, zuletzt eher störend wirken.

Der Umriß des Körpers muß mit dem des Kopfes in einem Male nicht nur angelegt, sondern die Richtigkeit sogleich bei der ersten Sitzung auf einen zuverlässigen Grad gebracht werden, da dieser ersten Auffassung durch die ganze Ausführung Geltung verbleibt; denn es ist Jedem begreiflich, daß an allen Personen, denen man im Leben begegnet, beim ersten Erblicken die charakteristischen Züge am auffallendsten sind, die dann bei öfterer Erscheinung oder im Umgang sich ganz vor dem Auge verlieren; und ein Porträt muß vor allen einzelnen Zügen den Hauptcharakter der Person in Stellung und Körperproportion darbieten.

Viele Porträtmaler bedienen sich des fast unentbehrlichen Gliedermannes, um den Charakter der Kleiderstoffe auf das

Getreueste nachahmen zu können, besonders bei Anzügen des weiblichen Geschlechtes, wo geblümte Shawls, seidene Kleider, Schmucksachen von Gold und farbigen Steinen ꝛc. mit reichen Glanzlichtern und Reflexen vorkommen, bis zu deren hinreichender Nachahmung man dem Modelle nicht zumuthen kann, seine Sitzung so oft zu wiederholen. Lange Zeit soll man sich aller Aushülfsmittel zu diesem Zwecke bedienen, ehe zum Gliedermann gegriffen wird; für die erste Zeit ist es weit vortheilhafter, wenn die sitzende Person eine vornehme oder von Geschäften gedrungene ist, einem ziemlich ähnlich gewachsenen Manne oder Mädchen die erbetenen Kleider des Kopfmodells anzuziehen, damit man sich an die biegsame, seelenvolle Natur gänzlich gewöhne; erst nach völliger Durchdrungenheit von den Eigenthümlichkeiten der Natur und dem gefühlvollen Hauche, der durch große und kleine Falten zieht, wird es möglich sein, aus der Bekleidung des Gliedermannes die naturähnlichsten Falten-Formationen herauszufinden; ein ganzes Draperie- oder Faltenmotiv nach dem Gliedermann ist gar nicht zu brauchen, die Maschine schaut an allen Ecken und Enden heraus und schwächt die Wirkung des bestgearbeiteten Kopfes. Einzelne Studien ohne Zusammenhang nach dem Gliedermanne zu fertigen, um die Eigenthümlichkeiten der Kleidungsstoffe, als Spitzen, Seide, Gaze, Wolle ꝛc. zu studiren, ist von großem Vortheile, nur seien es auch einzelne Theile eines Gewandes, niemals die ganze Vorstellung der Figur, um sich nicht an das steife Wesen der Figurmaschine unvermerkt zu gewöhnen. Bei nicht enganliegenden Kleidungsstücken läßt sich mehr damit ausrichten; die reichherabfließenden Falten bleiben unverändert und stehen frei ab vom Gliedermann, nur ihr eigenes Wesen störrig oder weich aussprechend; allein auch dabei bleibe es beim ersten Umriß

nach der Natur, in welchen man bestrebt sein muß, die Faltenmotive des Gliedermannes einzupassen.

Das Arrangement zusammengesetzter Kleidungsstücke erfordert viel Geschmack und Fertigkeit, denn es ist durchaus von verschiedener Wirkung, wenn ein Herrenmantel oder ein Shawl nur um einige Zoll höher oder tiefer um die Schulter oder Arme liegt. Nur die natürlichste Lage suche man dabei zu erstreben; z. B. den Shawl einer Dame so über den Arm zu legen, daß derselbe Wülste über dem ohnehin höchstliegenden Deltoides (dreieckigen Oberarmmuskel) macht, und die gemalte oder gezeichnete Dame breitschulterig erscheint: — daß das unschön wäre, ist leicht einzusehen; dagegen den Shawl so vorzustellen, als sei er von der graziösen, schmalen Schulter lässig herabgeglitten, und staue sich auf die schwellenden Hüften, wird gewiß gefallen. Wie überhaupt alle Schönheit auf Zweckmäßigkeit sich begründet, so zeigt auch dieses einfache Beispiel, worauf bei dergleichen Arrangements zu achten sei.

Man gestatte den sitzenden Personen nie die Anwendung unpassender oder absurder Kleidungsstücke, und beobachte genau den Total-Eindruck, den eine Person vor der Sitzung gemacht hat, es ist lächerlich, einem bescheidenen Bürger oder Lehrer einen Mantel umzuschlagen, als seien diese Charaktere wie Feldherren oder Staatsmänner, die einen weltwichtigen Plan in tiefster Verschlossenheit in sich tragen, der nur in dem kraftvollen Leuchten der Augen und dem Ausdrucke des sich Hinwegsetzens über die Kleinigkeiten des gewöhnlichen Lebens sich ausspricht; dem Gelehrten gehören bequeme, dem Galanthomme enganliegende Kleider, dem Lieutenant straffe Uniform, der Schauspielerin Barette oder sonst comödienhafte Attribute 2c.

In Kleidern der Damen liebt man nicht viel kleine Formen, sie stören die Ruhe des Bildes; dagegen zieren große Blumen mit geringer Farbenabwechslung sehr, besonders auf Shawls, die der Figur einen eigenen Reichthum, ja Süßigkeit des Ausdruckes geben.

Die Beobachtung der Perspektive bei Porträts ist von außerordentlicher Wichtigkeit, denn, weil gewöhnlich die Augen des Malers denen des Modelles gerade gegenüberstehen, so liegen alle tiefer stehenden Formen unter dem Horizont, und müssen sich in ihrer Ansicht darnach richten; weil nun nach dem Gesetze der Perspektive die runden, sich um den Arm windenden Falten einen abwärts ziehenden Halbkreis bilden, so würde ein aufwärts gebauchter Halbkreis, wenn auch nur in einer Falte, ungemein störend wirken. Dasselbe gilt bei der Stirne, den Haaren, Kopfputz ꝛc., welche über dem Horizont sich befinden, da beschreibt die geradeste Linie nach der Runde des Kopfes einen leisen übergebogenen Halbkreis.

Die Striche, womit man die Kleidungsstücke und Draperien angiebt, richten sich am geeignetsten nach der Beschaffenheit des Stoffes, den sie vorstellen, so daß man demnach zu weißer Wäsche, Spitzen, Tüll, Band ꝛc. feinere Striche anwendet, als bei Wollenzeugen, Sammet, Leder ꝛc., welche Charakteristik dann auch gleichmäßig durchgeführt werden, und der Strich der Wollenstoffe ꝛc. in Licht und Schatten breit, wie der der feineren Stoffe durchaus schmal sein muß; eine ungeschickte Abwechslung der Striche in einerlei Zeug würde alle gute Meinung im Uebrigen nutzlos machen. Der Wischer (Estampon) erweist sich auch hierbei ungemein nützlich; hat man damit die Schatten angegeben, so schadet es nichts, nach dem Charakter oder der Farbe des vorzustellenden Stoffes ganze Kleidungsstücke in Ton

zu setzen, d. h. mit Kreidestaub sie überwischend so dunkel zu machen, bis die nebenanstehenden helleren Kleider eine naturähnliche Wirkung machen; dann braucht es nur weniger Ueberlagen mit Strichen, deren Breite oder Ton von der Unterlage, die der Wischer bewerkstelligte, bestimmt wird.

Je einfacher die Gewänder und Kleidungsstücke an einem Porträt sind, desto tiefere Wirkung bringen sie hervor; sie verhindern nicht den ursprünglichen Bau, die Schönheit oder den Charakter der Person zu erkennen, in welchen Eigenschaften doch einzig der Reiz und dauerndes Interesse für ein Porträt zu suchen ist. Daher sind solche auch schwerer darzustellen, und muß, wenn sie gelingen sollen, ein, wie bereits beim Kopfzeichnen bemerkt ist, ungemein richtiger Contour zu Grunde liegen. Gewöhnlich ist es die blühende Jugend, welche, sich selbst genügend, ohne Prunk und Nebensachen dargestellt werden will; dagegen nimmt das spätere Alter mannichfaltigere Bekleidung an, theils, um die entweichende Fülle der jugendlichen Formen zu ersetzen oder zu verhüllen, theils, weil der ältere Mensch mehr den Formen der Convenienz und der Bequemlichkeit obliegt, und reichere Ausstattung des Gewandes etwas Feierlicheres, Würdiges verleiht.

Bei nationalen Bekleidungen oder Uniformen muß sich der Künstler ganz nach dem Vorbilde der Natur richten, nichts weglassen oder zuthun, er muß sich zugleich die Costüme, wenn diese etwas angehäuft und reich sind, erklären lassen, wie diese der Reihe nach angezogen werden, damit er seinem Contour den richtigen Verstand gebe; bei Uniformen zieht der Porträtzeichner diejenige Seite in den Vordergrund, wo die interessantere Entwickelung der Waffen oder Ordonnanz-Attribute des Militärstandes sich zeigt. Immer aber sei er bestrebt, gewissen Thei-

len der Costüme da einige Bewegungsfalten zu geben, wo der Körper oder dessen Theile einer Biegung fähig sind, sonst fällt ein Bild trotz der schönsten Tracht steif und hölzern aus.

Leider fehlt es unserer Zeit gänzlich an malerischer Tracht für gebildete Stände, und steht zu befürchten, daß in späteren Zeiten manches wackere Bild unsrer jetzigen Künstler bespöttelt wird, wie wir jetzt die Gemälde der Rococo-Zeit in die Winkel stellen.

Es ist dies ein allgemeiner Fehler der Zeit, und trotz so vieler Bemühungen Einzelner will es nicht gelingen, ein allgemeines deutsches National-Costüm zu Stande zu bringen. Für einen geistreichen Porträtzeichner ist dies eine bittere Calamität, besonders wenn er viel nach Bildern der vorigen Jahrhunderte studirt hat, und deren malerische Tracht den Brustbildern neuerer Zeit ohne Affektirtheit nicht angepaßt werden kann; daher begebe derselbe sich der sehnsuchtsvollen Blicke nach rückwärts, und sorge, aus dem derzeitigen Geschmacke soviel herauszufinden, um seinem Bilde Verständlichkeit und, durch Umgehung der strengsten Modenachahmung, für spätere Zeiten Theilnahme zu erhalten. Getragene Kleider, welcher Mode sie angehören mögen, sind, schließlich wiederholt gesagt, die geeignetsten zum Porträt; jede Falte in ihnen ist Erklärerin der kleineren Bewegung, so wie die ganzen Faltenzüge im Zusammenhange eine so deutliche Auffassung der Haltung oder der Beschäftigungen, ja sogar häufig des inneren Charakters anzeigen, indem selbige nach und nach so stabil und förmlich in dem Kleidungsstück sich ausprägen, als seien sie Haupttheile des Ganzen.

Der Gebrauch, bei Damen-Porträts gewisse Stellen des Nackens rc. entblößt darzustellen, oder durch allzuausgesprochene Formen-Falten das Auge des Beschauers dahin zu lenken,

liegt außer der Würde eines gebildeten Zeichners; die Natur selbst zeigt die Grenze an, bis wie weit sie sich reizend andeuten will, daher eine übertriebene Verständlichkeit durch Faltenformen ebenso unwahr sein, als beurkunden würde, daß es um den moralischen Geschmack des Künstlers nicht sehr erbaulich stehe.

Rücksichtlich der Tiefe des Tones der Kleidungsstücke ist endlich anzurathen, die hellen Zeuge heller, die mittleren oder dunkleren kräftiger dunkel zu machen, als die Töne des Fleisches sind, weil in der Zeichnung ein Unterschied der rothen, grünen Farbe nicht gegeben werden kann.

Vom Porträt-Malen.

Hat der Zeichner einen guten Umriß oder besser eine ausgeführte Zeichnung (Carton) nach der Natur gemacht, so ist die Ausführung mit Farben ein großes Vergnügen. Man calquirt, wenn die Zeichnung nicht gleich auf die Leinewand, sondern, wie weit besser, erst auf Papier gemacht worden, dieselbe durch, indem man die Zeichnung verkehrt vor das Licht des Fensters hält und die Contouren der Kopftheile, so wie der Figur mit Kohle oder Röthel etwas bestreicht, dann die Zeichnung mit der Rückseite auf die aufgespannte Leinewand legt, und die Zeichnung mit einem beinernen Stifte in den Contouren nachfährt.

Hierauf setzt man auf die Palette seine Farben, wie sie aus der Blase kommen, in derselben Ordnung auf, wie sie bei allen Arten der Oelmalerei gebräuchlich ist, nämlich:

Cremserweiß (oder Venetianerweiß),	Lack (Krapp),
	Cobalt,
Neapelgelb,	Gebrannte Terra de Siena,
Ungebrannter Hellocker,	Asphalt,
Goldocker,	Kernschwarz,
Dunkelocker,	Beinschwarz,
Gebrannter Hellocker,	Pariser- oder Berliner-blau.
Zinnober,	

Das Weiß setzt man zunächst der Palettenspitze beim Daumen der Reihe nach um den Rand, in der Nähe, wie man größere Geldstücke nacheinander aufzählt. Innerhalb dieser Hauptfarben, die von der Blase aus erst auf den Mischfleck gesetzt und durcheinander gespagdelt werden müssen, setzt man gleichfalls, von der hellen zu den dunklen Farben absteigend, die Mischungen der Fleischfarben auf. Man gebe dann auf die nächstfolgende Erklärung recht Acht, sie ist äußerst praktisch und einfach, und läßt sich für alle Gattungen des Teints oder Fleischfarben einrichten.

Zuerst nimmt man vom Weiß, das ziemlich reichlich aufgesetzt sein muß, auf den sehr rein gemachten Mischfleck (mit etwas Terpentinöl und ebensoviel Mohnöl und einem reinen Wischlappen abgewischt); dazu setzt man ein wenig Zinnober, mischt es zusammen und erhält eine sehr hellrothe Farbe, die man mit noch etwas wenigem gebrannten Hellocker gelblicher (wärmer) tont.

Von diesem ersten Roth macht man sich 4 — 5 Abstufungen vom hellsten ins kräftigere Roth. Hierauf nimmt man auf den ganz gereinigten Mischfleck wieder ziemlich viel Weiß und

setzt es links der bereits aufgesetzten hellrothen Töne an, ebenfalls so hell, wie allenfalls der zweite Ton der bereits aufgesetzten Farben.

Hierauf, ohne den Mischfleck von dem wenigen Roth von der eben beschriebenen Farbe abzuwischen, nimmt man Zinnober mit wenig Weiß, mischt es und setzt diese Mischung gleichfalls links an die vorige; hierauf auf dieselbe Mischung folgt eine noch röthere mit mehr Zinnober und noch weniger Weiß, hierauf Zinnober ohne Weiß, hierauf Zinnober mit Krapplack, endlich reiner dunkler Krapplack durchaus ohne Weiß. (Zu den Lippen und farbigeren Stellen im Gesichte).

Auf der rechten Seite der erst gegebenen rothen Töne setzt man folgender Weise die Mischungen fort: Zinnober, ungebr. Hellocker mit Weiß, ein kräftiger warmer Fleischton in zwei Abstufungen, die eine weißlichroth und die andere dunkler, für die wärmeren Stellen der Wangen in der Gegend des Jochbeins ꝛc. Soviel rothe Fleischtöne.

An diese werden ferner rechts angereiht die bläulichen oder grünlichen Lufttöne. Dazu nimmt man, wie bei den ersten röthlichen Tönen, viel Weiß, wenig Kernschwarz mit geringer Dosis Cobalt und ungebr. Hellocker, mischt solches mit der Spagdel in 3 — 4 Abstufungen, die sich grünlichblau (oder grau) immer tiefer an die vorigen rechts anreihen, so daß die dunkelste davon zwar gebrochen, jedoch ziemlich dunkelgrün erscheint, und die hellste mit den erstaufgesetzten hellrothen Tönen gleiche Helle hat.

Hierauf folgen zwei blaue Farbtöne aus Cobalt, wenig Kernschwarz, Weiß und unkenntlich ungebr. Hellocker; doch daß der Ton noch ziemlich bräunlich bleibt; der eine heller, der andere tiefer. Auf diese beiden folgt eine rein violette Farbe. Hierauf kommen die bräunlichen Schattentöne (immer rechts

der Reihe nach) aus Neapelgelb, wenig Kernschwarz, wenig Cobalt, gebr. Hellocker, oder gebranntem Dunkelocker, je nachdem man kräftige Schatten zu erhalten wünscht. Von diesen gleichfalls etwa drei Abstufungen, der Grundton derselben muß ins Graubräunliche gehen; auf letztere endlich drei durchsichtige Reflextöne aus Neapelgelb, gebr. Terra de Siena, Lack, nach dem Feuer des Reflexes mit etwas Zinnober zusammengemischt, daß ein Ton der eben beregten Farben ins Gelbliche (mehr Neapelgelb rc.), ins feurig Rothe, oder saftig Braune gehe.

So einfach dieser Aufsatz ist, so praktisch ist derselbe, und für den Anfänger überaus verständlich, wie nachher gezeigt werden wird; hingegen will nicht gesagt sein, daß diese angegebene Farbenreihe für alle Gattungen Colorit anwendbar sei; allein für den Anfang muß ein Anhaltpunkt gegeben sein, sonst würde es unmöglich, ohne in ein Chaos von Verwirrung auf der Palette zu gerathen, nur eine annähernde Fleischfarbe heraus zu bringen.

Nach und nach kommt man schon selbst zu der Fertigkeit, seine Mittel zu beherrschen; man überzeugt sich von der Unzulänglichkeit der Mischungen mit der Pinselspitze, um die Lokalfarbe des Modells herauszubringen, und durchdrungen von der Nothwendigkeit einer gegebenen Scala, mischt man nach der Natur gleich zu den Tönen des Lichtes so viel charakteristische Farbe, wie die Natur sie erheischt, mit den darnach abgestimmten Schattentönen.

Es ist nicht nothwendig, sich für alle Modulationen des Fleisches reiche Farbenreihen auf die Palette zu setzen, sie werden nur stören, und größtentheils nutzlos verloren gehen, da

bei allem Lernen blos einfache Apparate nützlich sind, zusammengesetzte dagegen den Anfänger einschüchtern oder ermüden. Die Wahrnahme der Reichhaltigkeit der Töne muß und wird allemal erst aus mehrjähriger Uebung hervorgehen, und Töne zu malen, die man nicht selbst sieht, muthet Niemand dem Andern, am wenigsten der Lehrer dem Schüler zu; darum erstrachte man vor Allem die eigenthümliche Fleisch- oder Lokalfarbe. Welche Bewahrung gewinnt man dadurch vor den kränklichen, oder blaugeschlagenen Uebergangsschatten, dem Schnupftabak unter der Nase rc.; wer sich frühe gewöhnt, das Licht recht zu sehen, der gelangt bald zur richtigen Auffassung der Schatten.

Bei der Erklärung des Zweckes vorstehender Mischungen des Palettaufsatzes zum Fleische kann deßhalb nur eine allgemeine Anwendungsweise angegeben werden, welche sich der Anfänger nach seinem jedesmaligen Modelle temperiren oder besonders einrichten muß.

Der Farben-Aufsatz, wie er eben angezeigt, ist in derselben Ordnung aufgesetzt, wie er nach der Natur angewendet werden soll, und vorher noch kurz erklärt: zu den Lichtpartien die hellrothen Töne, zu den Uebergängen zwischen Licht und Schatten die grünlichen, zu den eigentlichen Schatten die braunen Töne. Das merke sich der Anfänger vor dem Beginn der Arbeit. Vorausgesetzt, daß eine ziemlich ausgeführte Zeichnung mit der Kreide nach vorangegebener Genauigkeit vorhanden, und der Contour darnach auf die aufgespannte Leinewand aufgetragen sei, nimmt man hierauf die saubere, durch muntre auf ölglänzendem, reinlichem Boden aufgesetzte Farbenreihen einladende Palette, dazu etwa 6 — 8 kleinere und mitteldicke Lyoner-Borstpinsel zur Hand; beginnt damit die Licht-

parthie auf der Stirne zu malen, indem man genau prüft, ob die Abwechslung der Farbe ins Röthliche, Rothgelbliche, oder Rosafarbene 2c. spiele. Man setze die Farben in heller Abstufung neben einander, doch soll dabei, nach der jetzigen Weise der Leinewand-Grundirung (hellgelb), nur das höchste Licht so hell bleiben, als die Leinewand ist, die Lokalfleischtöne des Lichtes müssen etwas tiefer sein, weil sie nach erfolgter Angabe der Mittel- und Schattenfarben (Töne), endlich des hinzugefügten Hintergrundes, doch wieder sehr hell werden. Das höchste Licht der Stirne muß, da man das Modell im Profil sieht, und dasselbe eine über die Stirne vorstehende Nase hat, selbst mit wenig grünlichem Tone gebrochen werden, dann nehmen alle Fleischfarben des Lichtes der Stirne mehr Tiefe an, und zwar nach den Schläfen zu gelblicher, grünlicher, grünbräunlich; dagegen nach der Mitte der Stirne mehr kälteres Roth (ohne Gelb), grünlich, mit kälterem Roth, endlich einen violettgrünlichen Verschwindungston, nach der Lichtseite, der sich in die Haare oder den Hintergrund verliert. Die obere Rundung der Stirne zeigt kältere rosafarbene Töne, die nach Umständen in Bläulich, Violett, Graubraun 2c., nach den Haaren oder dem Oberkopfe zu noch bläulicher, oder in die Farbe der Haare übergehen. Bei der Stirne muß man sich recht viele Mühe geben, von dem Gelingen derselben hängt das des ganzen Kopfes ab.

Sind Falten in derselben, so gebe man sie mit derselben Farbe, in etwas tieferem Tone, an, als die ist, worauf sie zu stehen kommen, eben so die Lichter unmittelbar unter der Falte in etwas hellerem, als der Grundton ist; gar nie aber in der Weise der Pfuscher, welche mit einem durchgehend rothbraunen Tone solche Einbüge oder Falten der Haut abfertigen.

Beim Uebergange zu den Augen steigt die Kraft der Fleischtöne, so daß von da an die ganz weißlich-rothen Töne der Stirne nicht weiter angewendet werden, sondern die je zweiten und dritten Abstufungen der einzelnen Farbenarten des Palettenaufsatzes. Die Augendeckel mit ihren Umgebungen in der Augenhöhle haben durchschnittlich einen minder warmen, eher kälter bläulich-röthlichen Ton, der jedoch in den Vertiefungen als Reflexton sich wärmer zeigt. Wie beim Zeichnen angegeben, muß selbst das höchste Licht der Augendeckel einen gebrochenen Ton haben, wenn auch der Lichtschein, namentlich bei jüngeren, blühenden Personen, noch so glänzend auf der höchsten Stelle des Augendeckels sitzt; hingegen muß das gebrochene, eben besagte Licht von gebrochenen, kalt röthlichen Tönen dergestalt umgeben werden, daß man, wenn die tiefsten Rundungsschatten des Auges hinzukommen, das gebrochene Licht auf dem Gemälde für eben so rein und ungebrochen halten möchte, als das in der Natur.

Die beistehende Zeichnung, wo mit roherem Material in bloßem Schwarz und Weiß die nöthigen Brechungen hervorgebracht sind, und einige Uebung, wird zum Verständniß dieses Lehrsatzes sehr bald behülflich sein, und eine gute Beleuchtung von hohem Fenster die beste Anleitung dazu geben, ohne welche letztere hinwieder es unmöglich oder schwer zu erreichen wäre, weil nur dadurch das Tieferliegen der Augen sich ausspricht. Nach der Kraft der Schattirung in der Zeichnung richtet sich allemal die der Malerei; nun ziehe man mit einer klaren, dunklen, bräunlich-rothen Reflexfarbe die Contouren der Augendeckel, insbesondere kräftig über dem Weiß der Augen, und zwar ehe man die Wimpern, und seien diese noch so dunkel, angiebt. Von da modellirt, d. h. schattirt man die Augendeckel, indem

man unter die kältere Rosafarbe etwas von dem bläulichen Grün der aufgesetzten Scala nimmt; versteht sich dunkeler, wo eine tiefere Stelle der Rundung ist. Hierauf werden die röthlichen Thränendrüsen mit ziemlich reinem dunkelrosa Ton angegeben; neben die Drüse, innerhalb auf das Weiß der Augen, setzt man wenig Bläulichweiß, so daß die Röthe der Drüse in das Weiße des Auges sich verläuft; mit diesem röthlichen Verlauf der Drüse (kleine Aederchen) verbinde man gegen den Augenstern zu, einen rein bläulichweißen Ton, besonders nach dem Laufe des oberen Augendeckels; dagegen nach dem unteren Winkel, gegen den Augenstern, wähle man gelbliches Weiß. Die Töne des Weiß in den Augen sind sämmtlich zarte Mischungen, alle drei haben etwas Blau, weil sie in der Vertiefung der Augenhöhle liegen und nur weiß aussehen, weil sie von kräftigen Fleischtönen, die ihrer kleinen Formationen halber viele Schatten verursachen, und deßhalb als dunkle Gesammtmasse zusammenwirken, umgeben sind. Der Rand der unteren Augendeckel ist, nach der Beleuchtung von Oben, allemal im Lichte, allein von entschieden tieferer Farbe, als die Stirne und Wangen, wenn auch das Glanzlicht der darauf verbreiteten Feuchtigkeit noch so hell erscheint. Der dunklere Rand wird durch den darunter laufenden Rundungsschatten ins Helle gehoben, der dunklere Rundungsschatten wieder durch den Schatten der Hauptschattenseite des Kopfes zum Bestandtheile der Lichtseite erhoben, und bleiben alle eben beschriebene Theile des Auges, dem Gesammtcharakter nach, kälter im Ton, bis sie nach der Wange, der Nase und den Schläfen hin in ein wärmeres Grünlichblau oder Braungrün verlaufen.

Um den Augenstern in das nun gemalte Weiß zu setzen, umgiebt man den Contour desselben zunächst des Weißen mit

einem bläulichen Streif, daran dann kommt erst die eigentliche Farbe in Blau, Braun, Grau ꝛc., dieß deßhalb, daß der Blick nicht grell werde, wie eine Schießscheibe; ehe man die sehr dunkelschwarze Pupille hineinsetzt, studire man höchst genau die klaren Töne, die sich meist auf der Schattenseite des Auges um die Pupille befinden, gleich durchsichtigem Wasser. Auch die Abwechslung der Farbe des Sterns, die Fleckchen ꝛc., sind von schlagender Wirkung für die Aehnlichkeit; — zuletzt erst die Pupille mit dreifach dickem Schwarz und Zusatz von etwas Lack und Pariserblau.

Bei der Untermalung der Umgebung der Augen darf nichts vernachlässiget werden; die geringfügigsten Einzelheiten (Details) haben großen Einfluß auf den Ausdruck der Seele, weil alle aus der Thätigkeit der Augenmuskeln und Nerven entstehen.

Wie beim Zeichnen angegeben, ist auch beim Malen die Stelle, wo der Augenstern unter den oberen Augendeckel verschwindet, nach dem Maaße, wie die obere Rundung des Sternes sich zeigt, von höchster Bedeutung; ein Wenig höher die Rundung, folglich ein spitziger Winkel zwischen dem Augendeckel und Sterne, und sehr groß zeigt sich sogleich die Wirkung und Vermehrung der Lebhaftigkeit des Blickes.

In einem nachfolgenden Absatze darüber ein Mehreres, für jetzt muß darauf aufmerksam gemacht werden, weil die nun dunkel anzugebenden Wimpern über das Weiß des Auges einen Schatten werfen, aus dessen Tiefe der besagte Winkel oder Aufstand (Erhöhung) des Augendeckels hervorgesucht werden soll; darin liegt eben der höchste Reiz eines ohnehin schöngeformten Auges, daß der lebhafteste Blick, von den Wimpern beschattet, sanfte Wirkung hervorbringt, ohne von der tieferen Macht des Ausdruckes der Seele zu verlieren. Wie das Zünglein in

der Waage, schwimmt der helle, weiße Glanzpunkt auf dem geheimnißvollen, klaren Grunde, und zieht die Augen des Beschauers zur Empfindung, d. h. zur Abwägung der Geistesthätigkeit oder Seelenstimmung der im Bilde vorgestellten Person an.

Allezeit vergleiche man genau die Stärke der Farbe der Augenbrauen, Wimpern und Sterne, und helfe mit Farbe bei Zeiten nach, damit sie lebhaft genug werden; von ihnen hängt die Kraft aller Schatten des Gesichtes ab. Zum Beweise, wie tief das Weiß um den Stern im Auge im Rundungsschatten gehen dürfe, vergleiche man dasselbe auf der Schattenseite des Kopfes, wo der Rand des unteren Augendeckels selbst ziemlich tief und dem Rundungstone unterworfen, hell vom Weiß absteht (losgeht). Die einzelne Angabe der Wimpern-Haare ist nur dann erforderlich, wenn das ganze Porträt in einer descriptiven Art, d. h. wo auch das Kopfhaar bis auf einzelne Härchen angezeigt ist; oder wo sie zusammengeklebt erscheinen, welche Eigenschaft manche Augen besitzen, die früher an Entzündung gelitten; am besten hält man sich an massige Darstellung durch den beständigen Gebrauch der Vorslpinsel.

Das weiße Glanzpünktchen setzt man nicht in einem gleichen weißen Punkte auf, sondern zuerst ein wenig silbergrau, dann ein kleineres weißer darauf, und so mehrere auf oder neben einander, bis der Blick die Temperirung nach der Natur hat. Die Augen malt man, wenn der Kopf nicht profil ist, mit einander, damit der Blick des einen dem des andern in Allem gleich werde, nur daß natürlicher Weise Licht und Schatten des Auges auf der Hauptschattenseite des Kopfes verhältnißmäßig mit dunklerer, dem Hintergrund ähnlicherer Farbe vorgestellt werde.

Nach fleißiger Malung der Augen fügt man nach abwärts die Uebergangstöne der Wangen an die völlig gerundeten Augendeckel, und zwar, weil alle Schatten mit mehr oder weniger bläulichem Rande im Lichte auslaufen, einige grünliche Töne an, die sich mit den warmen gelblichen Fleischtönen des Backenknochens (Jochbein) verbinden.

Aus der Zeichnung wird auch dabei zu ersehen sein, daß selbst die hellen Töne der Wange vom Auge herab, nach dem Kinne zu, noch mehr gebrochene Farbetöne erhalten müssen, da sie rundungsweise (plastisch) zurückweichen. Darum zieht der Maler den grünlichen Auslaufton der unteren Augenschatten, vermischt mit der gelblich-rothen Fleischfarbe über die Wangen, und in immer grünlichem, endlich nach dem Haare zu grünlichbraunem Tone, fließt derselbe mit der Schattenfarbe der Stirne und dem Hauptschatten des Kopfes zusammen.*) Die Haut der Wange gegen die Nasenbeine zu, und den inneren Raum zunächst der Thränendrüse, läßt man ebenfalls in bläulich (sehr zart) gebrochenen, aber sehr hellen rosa Fleischton übergehen, der sich dann in den Halbschatten an die Lichtseite der Nase und in die Augenhöhle verliert. Damit jedoch vorbeschriebener Ton nicht

*) Bei einiger Uebung vermeidet der Porträtmaler in der Untermalung die grünlichen Töne; er setzt sie erst bei der Uebermalung auf die röthlichen und rothen Fleischtöne, denen beim Uebergange zum Schatten, mit ganz wenigem Grün, etwas von dem Reflexton, wie er auf der Palette angegeben, beigemischt ist; überhaupt ist es gut, die Hauptschatten des Kopfes, die man klar zu malen beabsichtiget, bei der Untermalung in einem sehr warmen durchsichtigen Tone (aus Terra de Siena, Krapplack und gebr. Hellocker mit wenig Cobalt) anzugeben, und die Uebergänge zum Licht nur sehr wenig in Grünlich zu halten, damit diese Stellen ihre Klarheit mit dem Charakter des Colorits behalten.

zu kalt werde, spielt man gleichwohl auch mit gelblichen Fleisch-tönen hinein, die, weil die Grundlage etwas kälter ist, doch nie so warm, als die Farbe über dem Jochbein, folglich richtig, und mit letzterer zusammenhängend erscheinen.

Der Rand des Augenknochens, zunächst der Thränendrüse, als ein Hauptmotiv des Ausdruckes der Augen, muß sehr genau und mit allem möglichen Gefühl nachgebildet werden. Als theilweiser Absatzpunkt bestimmt er die obere Breite der Nase, erhöht die Bedeutung der Emporbewegung der Augenlider, und hebt durch den bläulichen sanften Vertiefungston neben der Knochenrinne die umliegenden Fleischtöne.

Bei weiterer Fortsetzung der Wange in die fleischigere Parthie, die eigentliche Wange, treten reine, kältere Rosatöne von der ersten Reihe der Skala mit Zinnober ein, die bei jugendlicher, frischer Röthe mit wenig Krapplack kräftiger angetragen werden können, indem man nur einige kräftige Striche zwischen die andern Zinnobertöne damit macht, und die Röthe der Wange hiermit mehr Leben erhält; weiter hinab, nach und unter dem Kinnbein, treten noch schwerere Farben ein, die nicht sowohl dunkel als gebrochen sein sollen.

Man nimmt unter die blühende Wangenfarbe etwas helleres Fleischroth, wenig Grünlich und von einem der letzteren Reflextöne und malt bis zum unteren Kamme des Kinnbeins, wo dann der Vertiefungsschatten nach dem Halse kräftig, und als Fortsatz des Hauptkopfschattens eintritt, der zwischen dem Schlagschatten des Kopfes auf dem Halse einen ziemlich hellen, warmen, oder vom Kleidungsstücke der Schulter (oder dem bloßen Nacken) einen Reflex-Ton erhält. Sobald man übrigens bei

der Röthe der Wange angekommen, einer Farbe, die wegen geringen oder mangelnden Zusatzes von Weiß langsamer trocknet, geht man bei der Nase vor, und malt die Lichtseite derselben, besonders nach der unteren Hälfte hin, mit ähnlichen kalten Tönen, als die, womit die Wangen gemalt sind; man modellirt mit ungebrochenen röthlichen Tönen den Rücken derselben, läßt die reinen Fleischtöne in gebrochenen theils grünlichen, theils rothgrünlichen Tönen nach der Lichtseite der Wange auslaufen; fügt zugleich auch die Schattenübergänge nach der Hauptschattenseite hin mit 2mal kräftigerem, aus dunklerem Roth und dunklerem grünlichen Tone gemischten Tone, der in den braunen Hauptschatten übergeht, hinzu. Die Tiefe des Hauptschattens wird bestimmt von der Farbe des Hintergrundes, nach welcher ersterer auch seinen Ton richtet; daher, wenn es hier heißt „in den braunen Hauptschatten," darunter nur ein in ähnlicher Weise nur den bläulichen Luftübergängen zum Lichte bräunlich contrastirender, nicht aber ein geradezu brauner zu verstehen ist. Nothwendig ist es, seinen Porträthintergründen nur jene Farbe zu geben, die die Umgebung der dazu sitzenden Person wirklich hat, und es ist sehr gefehlt, wiewohl es oft vorkommt, daß Maler einen braunen, himmelblauen &c. Hintergrund anbringen, da doch ihr Atelier einen grünen oder grauen Anstrich hat. Eine spanische Wand, überzogen mit grobem Papier und grobem Anstrich, und in drei Fächer abtheilbar, erweist sich zu diesem Behufe vortrefflich; einige große Bogen Papier mit verschiedenartigen Hintergrundfarben angestrichen, geben, nach Belieben daran aufgehängt, beliebige Veränderung, so daß man in den Stand gesetzt wird, alle Arten, selbst blaue Hintergründe mit Landschaften, hinter seinen Porträts anzubringen.

Ist der Raum der Nase mit den Haupttönen gedeckt, so modellirt und verbindet man diese unter sich und mit der Umgebung; besonders studire man die Spuren und Vortritte des Nasenbeines zunächst der Stirne, dann die Nasenspitze mit der Form der zurückweichenden Nasenflügel, die Stellung der Nasenlöcher, ob sie nach der Spitze hin aufsteigen oder an den Flügeln höher stehen; letztlich die Formen der Nasenflügel unmittelbar über denselben. Hat man so die Hälfte des Gesichtes mit Fleiß und großer Aufmerksamkeit gemalt, so wird der untere Theil desselben schon viel leichter; es fällt nicht mehr schwer, das Grübchen unter der Nase, ohne es zu stark zu markiren, anzugeben, so wie den gleichwohl ganz hellen Raum über und um den Mund mit zarten gebrochenen Lichtern und Schatten anzugeben, und dann, nachdem auch die Einbiegung unter der Unterlippe selbst kräftig bezeichnet ist, mit den Lippen in hellerem und dunklem Roth abzuschließen.

Es ist bereits auch in dieser Hinsicht bei der Zeichnung über die Modellirung das Nöthige gesagt, nur vergesse man nie die hellen Schatten mit Fleischfarbe und die Lichter mit zarter Schattenfarbe zu brechen, um der vorspringendeu Nase nicht störend entgegenzuwirken. Das Kinn theilt bei ganz gesunden Personen die Farbe der Wangen; doch ist es sehr gut, zu untersuchen, ob es vor- oder zurückstehe; im letzteren Falle, wenn es auch frisch erscheint, muß dasselbe gebrochen und erst durch noch keckere Schatten darunter wieder als „hell" herausgearbeitet werden. Fleißige Zeichnungen geben die beste Anleitung dazu.

Zur Ausführung des bloßen Halses, besonders von Damen, nehme man zu den vordersten Stellen der Rundung bläuliche Töne mit sehr wenigem Roth (der ersten Reihe). Denn derselbe

muß hinter dem Gesichte zurückstehen; nach dem Hintergrunde hin mehr bläulich, bis sich auch diese Töne in den Hauptrundungsschatten des Halses verlieren. Nach dieser bläulichen Anlage ist es wohl gestattet, in die vordersten hellsten Stellen nach der Formation der Muskulatur manchen röthlichen Ton leise hineinzuspielen, der doch nur eine mäßige Wirkung machen wird auf dem kalten Grunde der bläulichen Tinten; dagegen zeigt sich im Hauptschatten häufig ein warmer Reflex, der den kalten Farben des Halses Durchsichtigkeit und Wärme verleiht. Selbst bei dem Anfange der Brust, dem zarten, röthlichen Tone der Muskeln um das Schlüsselbein muß noch grünlicher Ton hinzu, weil die Brust sich erst weiter vom Halse entfernt rundet und vortritt, dann ist es Zeit, mehr und mehr in die reine Fleischfarbe des Roth überzugehen; ebenso richten sich die Uebergänge zum Hauptschatten ganz nach der Modellirung der Stirne. Die Farbe der Ohren ist bei gesunden Menschen röther, allezeit dunkler, als die Gesichtsfarbe; sehr alte oder kranke Personen machen einen Unterschied, dennoch aber zeigen sie sich dunkler, weil sie selten große Flächen haben, nur aus knorpeligen Hügeln und Rinnen bestehen und meistens durchsichtig sind.

Das wäre im Allgemeinen der Wegweiser für die Farbe des Gesichtes, in Ermangelung dessen es dem Anfänger schwer fallen dürfte, ohne Geduld oder unabsehbare Zeit zu verlieren, etwas nur einigermaßen Erbauliches zu Stande zu bringen. Wie vor diesem Unterricht in der Farbe, wird auch nachträglich darauf aufmerksam gemacht, daß der Anfänger nach und nach seine Lichter- und Schattenfarben auf der Palette schon nach der Natur abstufen müsse, damit nicht Blondinen, Brünetten oder schwarzhaarige Personen einerlei Teint bekommen; jedoch lassen sich alle Gattungen der Gesichtsfarben darnach behandeln. Bei-

folgend wird noch angeführt, daß es viele Maler für gut finden, ihre Köpfe vor dem Auftrage der Fleischtöne mit einem warmen, durchsichtigen Goldockertone oder Terra de Siena vermittelst Verdünnung durch Terpentinöl in den Schatten zu untertuschen, um ihren bläulichen Tönen im Fleische eine warme Unterlage zu geben. Es ist viel Gutes an dieser Weise, besonders ganz im Anfange, wo man sich leichter ermuthigt fühlt, die dunklen Uebergänge der bläulichen Töne zwischen die Lichtfarbe des Fleisches und die Schatten zu setzen. Später jedoch läßt man besser bei der Untermalung alle Farbentöne in ihrer eigentlichen Bedeutung gleich auf der Leinewand gedeihen.

Die Behandlung der Haare fordert einige Vortheile. Ihre Farbe sei, welche sie wolle, so sorge man für einen durchsichtigen Unterlageton, den man mit Zusatz von etwas Asphalt erzielt. Sind die Haare hellblond, so untermalt man die Stellen, wo die Dünne der Haare eine Durchsicht der Kopfhaut gestattet, mit dem gelblichen Reflexton der Gesichtstöne und Zusatz von Rosa und wenig Asphalt; auf diese zeichnet man die größeren Haarparthien mit der Schattenfarbe der Haare, die man nach der Natur gemischt haben muß, so wie den Mittel- und Lichtton; in alle Töne der Haare, mit Ausnahme der hellsten Lichter, ist Asphalt beizumischen, damit dieselben durchsichtig bleiben.

Sind die Hauptzüge der Parthien oder Locken in den tiefsten Stellen angelegt, so setzt man die Mittelfarbe oder den eigentlichen Lokalton der Haare daran, und verbindet beide Farben nach der Lage der Haare so fleißig, als man es mit der Kreide auf Papier gethan hat oder thun würde; hierauf noch

einen helleren Lokalton auf die ganzen Stellen der Lichtparthien und darauf das Glanzlicht selbst.

Besonders von Wichtigkeit sind die Lichter der Haarparthien, welche oftmals eine ganz entgegengesetzte Farbe zeigen, als die scheinbare Farbe der Haare ist. Z. B. auf hellbraunen Haaren grauröthliche, grünliche ꝛc. Lichter, auf ganz schwarzen dunkelbläuliche ꝛc. Diese setze man vor dem Malen in genauer Nachmischung in 3—4 Nüançen auf die Palette. Bei Auffindung d.r Lokaltöne ist es sehr nützlich, sei es für das Fleisch oder für Haare oder Gewänder, die gemischte Farbe, an der Spagdel hängend, zwischen das Auge und die Stelle oder den Gegenstand, dessen Farbe man eben gemischt, zu halten, um auf das Genaueste die Beschaffenheit des Tones herauszubringen.

Die Hauptsache ist bei den Haaren, daß man sie zeichnen könne, dann geht das Malen leicht; nur fange man, wie bereits angegeben, mit den Angaben der tiefsten Stellen an, setze daran die helleren (gleichwohl meist dunklen) Haartöne mit Strichen nach der Lage der Haare und endlich das Licht zuletzt auf.

Die Ausführung der Gewänder geschieht auf dieselbe Art, wie bei den Haaren angeführt ist; man mischt die Lichttöne der Kleidungsstoffe, indem man die Tiefe oder Helle mit der Spagdel, die man vor den Gegenstand hält, prüft; sodann mischt man eine vollere Farbe (Lokalton) des Stoffes, hierauf mit Zusatz von Beinschwarz und wenig Asphalt denselben Lokalton etwas tiefer, hierauf noch mehr Zusatz des Beinschwarz und Asphalt zur Darstellung der Hauptschattenseite, als Fortsetzung der Hauptrundung des Kopfes, dessen Hauptschatten mit zar-

teren Farben gemalt sind, und durch schwerere Schattenfarben der Gewänder gehoben werden.

Obwohl nun der Zusatz ebenangeführter Schattenfarben fast durchgängig anwendbar ist, so versteht sich zugleich von selbst, daß bei der Anwendung derselben mit der nämlichen Delikatesse zu Werke gegangen werden muß, wie bei den hellen Stellen eines Bildes; daß hellblaue, frischrothe, rosa oder scharlach, gelbe, weiße, hellgrüne 2c. Kleiderzeuge auch im Schatten sich hell, obwohl gebrochen mit Beinschwarz und Asphalt, abheben müssen, wird der Maler schon durch die Natur in Erfahrung bringen. Daher male man, wenn möglich, die hellen Kleiderstoffe zuerst in Licht und Schatten, nehme zu den Schatten recht kecke tiefere Farben; gleichwohl werden die tiefgeglaubten Schatten des Weiß wieder hell herauskommen, wenn man die dunklen Stoffe dazu malt. Da sich Asphalt und Beinschwarz etwas schieben (d. h. nicht fest ansitzen wollen auf der Leinewand), so nimmt man nur wenig Englischroth darunter, wodurch sie fester sich antragen lassen; doch darf natürlich ihre Existenz unter der Mischung nur dann bemerkbar sein, wenn die Lokalfarbe in Roth, Violett 2c. übergeht.

Im Allgemeinen schon mischt man unter alle Kleidungsstoffe, die glänzenden Lichter kaum ausgenommen, etwas Beinschwarz, um den Farben den flachen, unnatürlichen Glanz zu benehmen, der an die Materialhandlung erinnert, woher die Farbe käuflich bezogen wurde; selbst die weiße Farbe ist dieser Brechung theils durch Hellocker für gelbliche, theils durch Beinschwarz für grauweiße Töne unterworfen. Viele Maler haben den Brauch, ihr ganzes Weißzeug in einem weißgrauen Tone zu halten, um ihrem Fleisch mehr Leben und Wärme geben zu können. Besonders unter den älteren Porträts kommt das

häufig vor. Man halte hier die Mittelstraße, unterarbeite das Weißzeug allerdings vorerst mit einem etwas kalten Weiß, setze aber dennoch die Lichter ziemlich hell und warm auf (wenn sie natürlich so im Lichte erscheinen), wenngleich so sparsam als möglich. Das Weiß wird ohnehin gerne mit der Zeit dunkler, was man an einer reinen Paste dieser Farbe sehen kann, die gleichwohl an der Luft und am Lichte nach einem halben Jahre eine gelbliche Haut bekommt, wovon man sich überzeugen kann, wenn man mit dem Messer ein Stückchen davon abschneidet.

Bei der Nachbildung glänzender Stoffe, Gold, Silber 2c., beobachte man vor Allem die Schatten mit den Reflexen; hat man diese, deren Farben von der nächsten Umgebung bestimmt sind, richtig errathen, so bedarf es nur einiger Striche mit dem gelben, weißen 2c. Lokalton, und eines glänzenden Lichtes in Hellocker, Neapelgelb oder auch Weiß (bei Silber).

Durchsichtige Stoffe malt man am besten auf die schon gefertigte Untermalung jener Theile des Körpers oder Kleidungsstücke, welche zunächst von den durchsichtigen Stoffen berührt und verhüllt werden. Auch dabei beginne man mit der Anlage der Falten in einer Farbenmischung, die zur Hälfte die Farbe der Gaze oder des Schleiers, zur andern Hälfte die der darunterliegenden Kleider hat, setzt erst darauf die Lichter der Farben der höchstliegenden Falten des durchsichtigen Stoffes in der ihnen eigenthümlichen Lokalfarbe. Dergleichen dünne Ueberziehstücke fertiget man auch am geeignetsten mit etwas verdünnter, durchsichtiger Farbe. Ueber die Wahl der schicklichsten Farben der Gewänder nach der Farbe des Gesichts (Teint) oder der Haare hat Lairesse ausführlich und sehr gut geschrieben; im Allgemeinen muß der Maler die Angaben der Anordnung sich vorbehalten, da die geschmackreichsten Damen, denen man ge-

schlechtlich nicht ohne Grund ein Geschmacks-Uebergewicht zugesteht, oftmals sich täuschen, und nachahmungsweise vorübergehend Etwas schön finden, was sie an einer anderen Dame schön fanden, deren Teint und Haarfarbe ganz entgegengesetzt von den ihrigen waren. Zarte blaue, blaßgrüne und dunkelgrüne, Sehnsucht ausdrückende Farben, auch Schwarz und Weiß kleiden die Blondinen, ebenso Sammet von diesen Farben; dagegen die braunen Farben, wie überhaupt sehr lebhafte Kleidertöne, als Braunviolett, lebhaftes Grüngelb, Gelbbraun, Scharlach ꝛc., auch nur den Brünetten gut anstehen. Schwarz und Weiß kleidet Alles gut, man sehe nur auf geschickte Gegensätze; lebhafte Gesichtsfarbe erträgt gebrochene Kleiderfarbe besser, wogegen eine blasse Gesichtsfarbe durch entschiedenen Kleidungston in Dunkelviolett oder Braun gehoben wird. Darin erlangt man bald hinreichende Uebung, da die Haupteigenschaften eines Porträts mehr die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, und sich der menschliche Geschmack in gesellschaftlichem Umgange bildet, ohne davon sich Rechenschaft bei der Anwendung geben zu wollen; es gefällt einmal oder es gefällt nicht, — nur der Maler soll sich über das Warum Rechenschaft geben können, und dies ist so schwierig nicht. Die durch zarte Haut durchscheinenden blauen Aederchen geben dem Teint der Blondinen mit der Farbe der gelblichen Haut etwas Grünliches; diese Erscheinung wird durch kräftiges Grün zurückgedrängt, und zeigen sich die Fleischtöne mehr frisch, mehr in Rosa; die lebhaften bräunlichen Schatten der brünetten Haut werden durch lebhafte braune, scharlachrothe, gelbe ꝛc. Gewänder auf entgegengesetztem Wege zu zarterem, bläulichem Tone hingedrängt, so daß eine Gattung erstrebt, was die andere zu viel besitzt, und die hellrothe, frische Fleischfarbe als Ziel in der Mitte steht;

doch wie in der Natur fortschreitende Uebergänge der Farben oder Formen belebender wirken und gefallen, so finden sich größtentheils mehr Liebhaber für die mit den Kleiderfarben im Wettstreit liegenden Teints, als für die geradezu gesunde, rothe Gesichtsfarbe, welche wohl gefällig, aber nicht von tieferer Anziehung begleitet ist.

Vom Uebermalen eines Porträts.

Die Uebermalung eines Oelgemäldes im Allgemeinen, also auch im Porträtfache, ist eine nützliche Wiederholung des Fleißes, womit man ein Bild das erste Mal untermalt hat. Obschon es Praktiker giebt, die auf das erste Mal einen Kopf nach der Natur fertig malen, so will doch damit noch nicht angenommen werden, daß ein solches Bild durch die Uebermalung nicht noch gewinnen könnte. Selten trifft man die Abstufungen des Fleisches in der Untermalung, die, wie schon gesagt, so fleißig als möglich gemacht werden muß, so ganz, daß nicht nach dem Trocknen derselben hier und da ein Ton zu kalt, zu warm oder nicht gebrochen genug erschiene; endlich ist es der zarte Zusammenhang der Töne, der erst durch die Uebermalung vollkommener hergestellt wird.

Nachdem also die Untermalung ganz trocken ist, nach etwa 20 Tagen im Sommer und 40 im Winter, schabt man mit einem passenden Messer die ungleichen Pasten oder Furchen der Untermalung gleichmäßig ab, reibt hierauf das Gesicht, oder den Theil, der zunächst übermalt werden soll, mit gereinigtem Mohn- oder Nußöl mittelst des Mittelfingers sehr mager ein,

so daß davon kaum etwas mehr, als daß die Untermalung nicht mehr trübe oder matt sei, zu erkennen ist; hierauf mischt man wiederholt die bei der Untermalung angegebene Farbenskala auf der Palette mit möglichster Genauigkeit nach den Lokaltönen der Natur.

Weil es sich bei der Uebermalung hauptsächlich um Verbindung der untermalten, theilweise nach Mosaik-Art zusammengestellten, so wie um Verbesserung einzelner nicht gelungener oder befriedigender Töne handelt, so ist es nicht nöthig, das ganze untermalte Bild der Reihe nach zu übermalen, wie dies das erste Mal geschehen; sondern man beginnt bei der Lichtpartie der Stirne, setzt zwischen einen gelblichen und einen röthlichen Ton, die beide zu kenntlich sich unterscheiden, einen mit der Pinselspitze gemischten gelbröthlichen Ton, daß alle drei zusammen einen verschmolzenen Lichtton bilden. So fährt man in dem ganzen Lichte der Stirne fort, immer verbindend, immer verbessernd durch den nach einiger Zeitunterbrechung erfrischten Blick nach der Natur; hierauf die grünlichen, gebrochenen Farben nach der Schattenseite hin, ganz zuletzt den Schatten selbst. Die Stirne muß ganz vollendet sein, und das höchste Licht auf derselben zuletzt noch frei und lustig aufgesetzt werden. Aus der Verbindung der einzelnen Töne entspringen manche Veränderungen einzelner kleiner Stellen, die in der Untermalung verfehlt wurden; darum wird sich endlich doch so viel Farbe durch die auf solche Weise erzielte Uebermalung ergeben, als wäre der Kopf, von dem hier vorzüglich die Rede ist, total mit Farbe übergangen.

Die Schattenseite der Stirn, so wie den ganzen Hauptschatten des Gesichtes, halte man bei der Untermalung und beim Uebermalen ein wenig heller, als die Natur sie zeigt, weil

die dunkleren Farben gern etwas nachschwärzen. Bevor von der Stirne weiter geschritten wird, prüfe man noch einmal Stelle für Stelle, ob man sich keiner Täuschung ergeben habe, und geschieht das am besten, wenn man einzelne Punkte genau und länger ansieht und die danebenstehenden Parthien unter sich und mit dem übrigen Gesichte vergleicht. Beim Uebermalen werden mancherlei Wahrnehmungen sich vordrängen, die den Maler von der Wirksamkeit der Farbenwahl oder der Dichtheit des Auftrages immer mehr des Besseren belehren. Gewisse Töne geben ganz andere Farben, wenn bereits eine gemalte Unterlage darunterliegt; fast alle jedoch bilden mit der Untermalung geheimnißvolle, reizende Töne, die bei einmaliger Untermalung schwer zu erreichen sind; bei gehöriger Aufmerksamkeit wird man bald die Wirkung der Ueberlagen vorausberechnen lernen, und im Stande sein, seinen Porträts Lebhaftigkeit und den Zauber der Wirklichkeit zu verschaffen. Hat man Gelegenheit, gute alte Gemälde zu sehen, so wird man sich bald überzeugen, wie vortheilhaft sich die Künstler der Vorzeit dieser Farbenwirkung bedient haben, und in diesem Falle auch die Zeit zum Verschmelzen so wie zum Zauber der Farbe das Ihrige beiträgt.

Größere Porträts auf einmal fertig zu malen, ist aus dem Grunde nicht anzurathen, weil die Farben, die doch sehr fein gerieben sind, nach und nach auf der Leinewand eintrocknen, durchsichtig werden, und daher nicht genug, besonders in der Lichtseite, die Strahlen des Lichtes zurückwerfen, folglich nicht hell genug sind; auch merkt man daran die geringste Farbenveränderung, was bei gleichartigen Unterlagen nicht leicht möglich ist.

Nachdem die Stirne ausgeführt, folgen als deren untere Fortsetzung die Unterlagstöne der Augenbrauen, welche theils

in tieferen rothen, violettgelblichen Tönen, theils in denen der Haare der Augenbrauen bestehen. Sehr aufmerksam, und mehr mit Herausfindung der Massen durch einzelne Farben, als in Angabe der einzelnen Härchen derselben, gleichsam als stehe der Beschauer allezeit in einer Entfernung von 5 Schuhen von der gemalten Person, gebe man diese an. Der Bogen, die Breite ꝛc. sind Aufgaben für die Zeichnung; allein die Abwechslung der Farben auf dieser Stelle des Kopfes muß bei der Uebermalung auf das Genaueste studirt und angegeben werden. Ebenso die feinen Farbenabstufungen der Augenhöhle und Deckel, die sich in rosenfarbenen, violetten, bläulichen und bräunlichen Tönen ausdrücken, vermöge der feinen Haut und der Vertiefung der Augenhöhle. Ehe man die einzelnen kleinen Haarparthien der Augenbrauen angiebt, besonders bei Alten mit weißen oder grauen Haaren, müssen die Schatten derselben ganz fertig gemalt sein, worauf dann diese aufgesetzt werden; aber die Haare aller Augenbrauen sollen genau nach der Lage über dem Kamm des Knochenbeins gezogen sein, und dies in möglichst freier Behandlung. Zu braunen Härchen derselben nimmt man kein schweres Schattenbraun, als Asphalt, Kölnisch- oder Kasseler-Braun, sondern eine Mischung mit der Pinselspitze aus Beinschwarz, Goldocker und geb. Goldocker reicht dazu hin, weil sie auf der höchsten Stelle des Lichtes sitzen.

Mit ähnlichen Farben male man auch die Wimpern, doch nach Umständen dunkler, und allezeit in Begleitung mildernder Halbtöne der Haare, damit der Strich der verkürzten Wimpern nicht wie ein einförmig schwarzer Strich erscheine.

Immer wieder, bei allen Theilen, betrachte man das Modell, um die Lichtmassen mit den Schattenmassen, und die Einzelheiten mit dem Ganzen zu

vergleichen, und blinzle mit den Augen; dadurch erlangt man unter Verschwindung kleiner Formen die Erkenntniß der Harmonie des Ganzen.

Dieser wichtige, unberechenbar nützliche Satz darf keine Minute außer Acht gelassen werden, bei jedem neu hinzugekommenen Theile streife der Blick über den ganzen Kopf, um in der Schnelle alles Anstößige gegen den Einklang und die Naturwahrheit entdecken zu können.

So fahre man fort, die übrigen Theile des Gesichtes zu vereinigen, wie es bei der Stirne angezeigt worden, und ehre bei den ersten Versuchen des Uebermalens jene Stellen, welche man beim Untermalen mit besonderem Fleiße gemacht hat und als ziemlich gelungen anerkennt; denn sehr oft kommt es vor, daß bei nochmaliger Ueberarbeitung gute Stellen verdorben werden, in der Absicht, daran verbessern oder Neues versuchen zu wollen. Dieses Verbessern oder oftmalige Wechseln der Anschauung, welchem der Anfänger allezeit ausgesetzt ist, verspare man, wenn man totale Umänderung im Gefolge erblickt, allemal für die nächste Studie, und richte sie ganz darnach; dadurch gewöhnt man sich an gleichmäßige Behandlung und bewahrt sich vor unangenehmen Erfahrungen.

Daß die Striche mit dem Borstpinsel kurz, allezeit von der Linken zur Rechten gezogen werden, daß der Pinsel nur mit der Spitze in die Farbe getaucht und nicht viele Farbe zugleich aufgetragen werden solle, ist ein Gebot, das sich durch alle Fächer der Malerei als gemeinsame Regel hinzieht; deßhalb wurde es, als sich von selbst verstehend, nicht beim Anfange dieses Traktates über das Porträtmalen angeführt, jedoch, um es nicht gänzlich zu übergehen, hier noch vor dem Beschlusse in Erinnerung gebracht.

Die größte Reinlichkeit in Beziehung auf Staub, sauberen, durch tägliches Aufwischen mit einem feuchten Lappen gepflegten Boden des Malzimmers, reine geläufige Pinsel, die erforderlichen Oele, als Nuß- oder Mohnöl, Trockenfirniß und Terpentinöl rc., sind eine unerläßliche Bedingung zum fröhlichen Geschäfte.

Von den Hintergründen sagt ein Sprichwort: daß sie am besten geriethen, wenn man nach Vollendung des Kopfes alle Farben der Palette zusammenmischte, woraus eine allen Fleischtönen günstige Farbe sich ergäbe. Daran ist soviel richtig, daß alle Hintergründe nicht aus reinen Farben, sondern aus dem Hauptgegenstande widerstrebenden Farben bestehen dürfen. Die Farbe des Hintergrundes richtet sich nach der Farbe des Gesichtes; für Blondinen eignet sich ein grünlichgrauer Ton, für Schwarze und Brünetten ein grauer oder graublauer Hintergrund rc., um bei letzteren das lebhafte Feuer des Colorits herauszuheben. Unter alle Hintergründe mische der Anfänger Asphalt, darauf erst temperire er den Hauptton derselben so, daß hinter den Schatten des Kopfes hellere, vor die Lichtseite desselben dunklere Töne zu stehen kommen.

Anfänger in der Porträtmalerei glauben oft, die Natur mehr nachzuahmen, wenn sie eine klare Landschaft mit reinem blauen Himmel, besonnte Hügel und Burgen anbringen; allein sie erschweren sich dadurch ungemein die Ausführung des Kopfes zur Bedeutsamkeit als Hauptsache, und treten mit ihrem Werke um 500 Jahre oder in die Reihen gleichzeitiger, wenn auch talentvoller Anfänger, zurück. Alle Umgebung eines Porträts, sogar Sonnenauf- oder Untergänge, müssen so tief in der Farbe

und gebrochen sein, daß sie im Bilde nur an das Vorgestellte erinnern, aber durch die Freiheit des technischen Vortrages befriedigend wirken. Gemäuer, Säulenhallen ꝛc., richtet man so ein, daß die Schattenseite der Architektur vor die Lichtseite zu stehen kommt; bei dieser Gelegenheit kann nicht genug verwarnt werden, die Vereinigung vieler oder das Aufhören einzelner Architekturlinien in nächster Nähe des Kopfes zu vermeiden; der Hintergrund um den Kopf muß ruhig, d. h. einfach in Form und bescheiden in der Farbe sein. Dagegen ist es auch nicht nöthig, daß er einfarbig sei; allein Farben, die ihrer Natur nach zu Schattentönen sich eignen, müssen dazu gewählt werden, als Asphalt, Englischroth, Pariserblau, Beinschwarz, gebrannte Ocker, gebrannte Terra de Siena und rother Lack; durch Abwechslung dieser Farben kann man nicht nur seinen Gründen Lebhaftigkeit geben, sondern an gewissen Stellen um die gemalte Person solche Töne des Hintergrundes wählen, die gerade vortheilhafte Contraste bilden. Gut gewählte Schlagschatten über ein Gemäuer im Hintergrunde, besonders auf der untern Hälfte um den Körper der Person, sind von vorzüglicher Wirkung; sie heben die Leichtigkeit der Stellung des Porträts, gestatten tiefere Färbung der Gewänder, und heben den Glanz etwaiger Gegenstände des Putzes, als Gold, Edelsteine, Weißzeuge, bloße Arme ꝛc., lebhaft hervor. Allezeit jedoch sorge man dafür, daß die Hintergründe dünn in Auftrag der Farbe bleiben, mehr ins Graue oder Bläuliche (mit warmen gebr. Ockern gebrochen) fallen, als in Braun oder lebhafte Farben; nur nach mehrerer Meisterschaft ist es wagsam, grüne oder rothe Vorhänge, Blumen ꝛc. anzubringen, wenn man die schickliche Anordnung und die Brechung der Farben versteht.

Hat man Gelegenheit, Gemäldesammlungen zu sehen, so

beobachte man, wie die Meister Van Dyk, Titian, Holbein, Velasquez, van der Helst 2c. die Nebensachen ihrer Porträts behandelt haben; auch die neuere Zeit hat vorzügliche Werke aufzuweisen, die in diesem Betracht den Anfänger unterrichtend leiten können; allein nur eigener Fleiß und die aus entbehrter Uebung geschärfte Aufmerksamkeit wird den Nutzen dieser Beschauungen bestimmen.

Schließlich soll der Anfänger sich hüten, stürmische Hintergründe mit schweren Gewölken anzuwenden, außer bei Vorstellung eines kühnen Seemannes, Kanonendampf mit Kriegsgeräthen hinter einem berühmten General 2c., da erfordert es der Charakter; doch muß das Bildniß selbst in Stellung und Ausdruck darnach gehalten sein, als hätte man Gelegenheit, sie in Activität belauschen zu können; hingegen eignen sich heimliche Büsche und zarte Landschaftlinien 2c. für ein harmloses jugendliches Mädchen, Vorhänge mit Säulen für Vornehme, kurz bei Allen muß der Hintergrund Andeutungen geben von der Sphäre, in der sich die vorgestellten Personen bewegen, wenn überhaupt mit dem Hintergrund ein Sinn ausgesprochen werden soll.

Ueber die Auffassung eines Porträts.

Obwohl sich in diesem geistigsten Geschäfte keine Regeln angeben lassen, so herrschen dennoch gewisse Gesetze, nach welchen sich der Ausdruck einer Physiognomie bildet und bestimmen läßt. Die Grundlage aller Eintheilung der sichtbaren Geschöpfe in

Form, Farbe oder Bewegung richtet sich nach der Zweckmäßigkeit, um denselben ein gedeihliches Dasein zu erhalten; jemehr letztere Eigenschaft nach den Bedingungen der Lebensfähigkeit eingerichtet ist, und sich in gleicher Weise ausspricht, desto befriedigender wirkt ihr Ausdruck auf die umgebenden Geschöpfe, deren Existenz auf die Gemeinschaft mit der gesammten Natur angewiesen ist.

Darauf gründet sich zunächst der Begriff der Schönheit, welche höhere Stufe die Zweckmäßigkeit erreicht, wenn alle Theile eines Wesens bei aller Mannichfaltigkeit so innig verschmolzen sind, daß keiner, ohne die Umgebung ihrer Bedeutung zu berauben, davon getrennt werden kann. Es liegt in der Absicht der Natur, durch möglichste Abwechslung zu reizen; aus diesem Grunde finden wir nie in dem gleichen Geschlechte ein Individuum oder Exemplar wie das andere, sondern es herrschen bei aller Regelmäßigkeit im Ganzen einzelne Neigungen und Züge vor, die wir auch sogleich oder ganz bald erkennen, und diese Eigenschaft nennen wir geradehin den Ausdruck oder Charakter. Letzterer zieht uns in hohem Maaße an, während die vollkommene Regelmäßigkeit der Züge zwar befriedigt, aber gleichgültig läßt, weil wir von ihr nichts Neues, Ueberraschendes zu erwarten haben; dagegen wachen wir eifrig über die Wirkungen, die das Uebergewicht irgend eines Sinnes oder Zuges hervorbringt, und freuen uns sehr, wenn die Präponderanz an jenen Sinnen sich anzeigt, deren erhöhte Aeußerung wir als Ersatz der bei uns minder sich vorfindenden Gefühls- der Willensfähigkeit bedürfen, oder auch als Resonanz und Bestätigung betrachten, wenn die gleichen Eigenschaften vorwiegend bei Andern sich finden, wie wir sie an uns bemerken; daher die plötzlichen Sympathien oder Abneigungen, die oft ohne alle

nähere Bekanntschaft der Menschen unter einander eintreten, herrühren mögen.

Daß die letzteren Erscheinungen sich äußerlich unverkennbar aussprechen, und uns zum Vorurtheil antreiben, ist bekannt, daher lassen wir auch den Porträtgemälden dieselbe Prüfung angedeihen, und erwarten mit vollem Rechte, daß der Zeichner und Maler in diesem Fache die geistigen Eigenschaften der Person und ihres Charakters vor allem Andern erstrebe; daß hiezu nicht die allgemeinen Charakterzüge allein hinreichend seien, bedarf keiner Erklärung, dazu gehören auch die Verhältnisse der Haupttheile, ihre Lage zu einander, ihre Form, Farbe und die Hauptform des Kopfes; und liegt gesammtes Verständniß der Wirkungen in unsrer tiefsten Kenntniß des Zweckes derselben, da wir von gleicher Gattung sind.

Eine hohe Stirne ist ein allgemeines Kennzeichen lebhaften Denkvermögens, das das Erhabene erstrebt und zu behaupten fähig ist; eine abgerundete Stirne bedeutet Behaglichkeit, Schmiegsamkeit in Gesellschaften rc., daher freundliche Lebenslust; eine breite, hohe, abgerundete Stirne gilt als Kennzeichen philosophischer Ergründung; eine breite flache Stirne als widerspruchslustig, besonders wenn sie an beiden Seiten Ecken zeigt; ferner in der Mitte der Länge nach über den Augen eingebogen, zeigt die Stirne Melancholie, schmal hingegen und ausgerundet: Leichtsinn und Selbstzufriedenheit, niedrig und schmal: Beschränktheit. Die Falten in der Stirne bestätigen blos die Muskelbewegung der Augen, ohne diese sind sie ganz bedeutungslos und zeigen in ruhigem Stande das Alter der Person an.

Beim Auge, dem beweglichsten Theile, gebe der Zeichner zuerst auf die Größe des Augapfels Acht, nach ihm richten sich

die Bogen der Augenbrauen und Deckel; auf die Größe der Pupille, des Sternes, endlich auf die Lage der Augen zu einander.

Hoch ausgebogene Augenbrauen bedeuten lebhafte Gedanken und Unternehmungsgeist; große sichtbare Augendeckel und große Pupille — Treuherzigkeit (wie bei den Kindern); dieselbe Wirkung zeigt sich auch, wenn die Lage der Augen im Ganzen so ist, daß die Winkel an der Nase höher liegen, als die äußeren nach den Ohren hin, welch Letzteres als falsch, listig und gierig betrachtet werden will; besonders wenn die Ohren spitzige Form und eine über die Augenlage erhöhte Stellung haben. Die Nähe der Augenbrauen bei der Pupille macht den Blick munter, hohe Augenbrauen und davon tief abliegende Augäpfel zeigen Melancholie.

Die Stellung der Augensterne unter den Deckeln bestimmt genau die momentane Stimmung des Gemüthes, so wie man auch aus dem Bogen des Deckels, den er dauernd über dem Weiß beschreibt, den Charakter bestimmen lernt.

Ein schönes Auge ist vor Allem ein solches, wo der Augendeckel sich hoch über dem gleichfalls hochstehenden Augenstern überbogt, als Zeuge, daß dasselbe gewohnt sei, bei Gemüthsbewegungen Trost und Muth von Oben herab zu erbitten, ja jede kleine Regung der Seele nach höheren Eingebungen, die es sich durch sehnsuchtvolle Blicke dahin erholt, zu gestalten.

Wenn der Augenstern etwas Weiß über sich sehen läßt, d. h. nur ein kleines Segment (Abschnitt) von dem obern Deckel verhüllt wird, so ist der Blick scharf, und kann bei noch mehrerem Vortreten des Weiß bis zum Ausdruck des Zornes oder der Raserei herabsteigen, d. h. so bald der Augenstern so tief steht, daß seine Peripherie den

unteren Augendeckel berührt, welche Wirkung noch dadurch vermehrt wird, wenn dabei die Augenbrauen in die Höhe gezogen, — gespannt sind, um gleichsam den Grund oder Gegenstand der Leidenschaft schärfer ins Auge zu fassen. Von großer Bedeutung zeigen sich die kleinen Formen im Fleische um die Augen; so geringe sie scheinen, liegt darin doch die ganze Offenbarung der Augenthätigkeit, die uns, der Zartheit ihres Ausdruckes halber, nur durch das Gefühl verständlich sind; in deren Nichtvorhandensein hingegen das Auge die Hälfte seiner Lebhaftigkeit entbehren würde.

Jemehr der Augenstern vom oberen Augendeckel bedeckt ist, desto ruhiger, friedlicher ist der Ausdruck, wenn der untere Augendeckel sich dabei ruhig verhält; steigt letzterer hingegen, und schneidet von dem unteren Halbkreise des Augensterns sehr Weniges ab, so wird der Ausdruck des Auges ein prüfender, mit hereingezogenen Augenbrauen „ein zweifelnder", mit nach der Seite gedrehten Augensternen (und voriger Lage der Deckel) ein mißtrauischer.

Das jugendliche, reinste Auge hat wenig Uebung in der Bewegung der Augäpfel, sanft und still wie eine Sonne bescheint es gleichsam die Gegenstände seiner Aufmerksamkeit, es richtet sich lieber der Kopf nach dem neuen Gegenstande seiner Wahrnahme, da einer ungetrübten Seele doppelte Reize fremd sind, und sie, der liebevollsten Aufopferung fähig, mit dem freundlichen Blicke zugleich auch das Herz zum Pfande geben möchte. Wer kennt nicht den Himmelsblick unschuldvoller Jugend? — Und wie entgegengesetzte Wirkung zeigen die Blicke eines routinirten Schauspielers, eines Mißtrauischen, oder Ränkesüchtigen rc.! Mögen sie selbst sich gleichwohl mit dem Spiegelbilde ihrer persönlichen Erscheinung ausgleichen, wie sie wollen,

Andern bleibt ihr Wesen kein tiefes Räthsel. Die Thätigkeit der Seele in ihrem ganzen Umfange lagert sich um das Auge, aufrichtige Thränen stellen den Zwang der Verstellung des Tages wieder her, und verhindern die gänzliche Verwischung des wahren Naturzustandes.

Die Nase, deren höchster Zweck die Forschung der chemischen Beschaffenheit der Luft behufs des Athmens ist, trägt gleichfalls sehr viel zum Ausdrucke des Charakters bei. Hohe Nasenbeine, die gleichmäßige Fortsetzung des an ihnen hochliegenden Knorpels bis zur Nasenspitze geben dem Angesichte den Ausdruck der Kühnheit, wie im Gegentheil die Einbiegung der Nasenbeine zwischen den Augen sklavischen (gedrückten) Sinn bedeutet, weil die Wahrnahmen des Geruches auf geradem Wege zum prüfenden Gehirne gleichsam schnellere Beurtheilung ermöglichen, als auf gebogenem, durch die Nasenkrümmung; außerdem wirkt auch die plastische Stellung der Nase, als vorragendster Theil des Gesichtes, zu dem ihr eigenen Ausdruck.

Gebogene (Adlernasen) — Kühnheitsfähigkeit ohne viel Bedacht; gebogen und spitzig, mit zugleich aufgezogenen Nasenlöchern, — Leidenschaft in hohem Maaße; gerade, spitzige Nase — feines Abwägungs- und Prüfungsvermögen, nach voreingezogenen genauesten Einzelbestandtheilen (Professor-Nase); aufgestülpte Nasen mit langem Oberlippengrübchen — Beschränktheit; spitzige Nasen mit blos aufgestülpter Spitze — Neugierde und Vorwitz; eingebogene Nasenspitze mit geeigneter Ausbiegung des Rückens — Energie und Ausdauer; breite kurze Nase mit gewöhnlich großen Nasenlöchern — gewöhnliche Sinnlichkeit, doch gutmüthig; dicke oder lange dicke Nasen entbehren jeden Charakter, und dienen zum Ausdrucke behaglicher Lebens-

lust, die genießen kann, ohne vorerst zu prüfen, und mehr auf das Wieviel als auf das Wie sieht ꝛc.

Der **Mund**, bezüglich des Ausdruckes, steht in beständiger Beziehung zu den Augen, obwohl ihm wie allen Gesichtstheilen selbstständige Charakterveränderung verliehen ist. Jemehr die Lippen unter der Nase vortreten, desto mehr drücken sich innere Ruhe und Sicherheit, aber auch Gleichgültigkeit aus, gleichsam als getrauten sie sich des Schutzes der Bedachung der Nase entbehren zu wollen; bei mehrerer Gemüthsbewegung ziehen sich die Muskeln des Mundes straffer, und die Lippen spannen sich mehr an die Zähne; bei heftigern Affekten geschieht die Spannung der Lippen so stark, daß die Zähne selbst zum Vorschein kommen und der Affekt nicht nur unternehmend, sogar drohend werden kann. Die gefälligste Form des Mundes ist, wenn sich die Unterlippe unter den Schatten der Oberlippe begiebt, als Zeichen fühlender Zufriedenheit. Auch in dieser Lage, je nach Veränderungen der beiden Lippen unter einander, entfaltet sich lebhafter Unterschied des Ausdruckes. Bei Kindern ist erstere Vorstellung die vorherrschende, bei späterer Reife schwillt die Unterlippe, theils zur Fülle der Schönheit, theils tritt sie auch, vermöge ihrer Anwendung zu mehrerer Mundbewegung, so wie zum Sprechen hervor. Weil nun zur Sprache nicht die Mundwinkel, sondern die Spitze der Oberlippe und die mittlere Einbiegung der Unterlippe in Gebrauch kommen und in vielfacher Bewegung, folglich Ausspannung erhalten werden, bleiben sie nach und nach schmaler und es bildet sich ein sogenannter: „beredter Mund.“

Die Stellung der Lippen über oder vor einander wird erst dem Physiognomiker anziehender, wenn beide Theile ohne großen Unterschied über einander stehen, da zeigt sich erst die Macht der

kleinsten Erscheinungen im menschlichen Angesichte. Steht, bei fast gleich flach gespannten Lippen, die obere Lippe nur ganz unbedeutend vor, so drückt dies gutmüthige, aber angriffsfähige Beredtsamkeit aus; steht die Unterlippe in gleicher Weise nur wenig vor, dann liegt in der Redseligkeit mehr Trotz und Beständigkeit; je nach dem mehreren Vortreten der Unterlippe nimmt der Ausdruck des Widerstandes, der durch ein vorstehendes Kinn erhöht wird, zu.

Das Kinn ist, wie schon früher bemerkt, der Schlußstein sowohl des Ausdruckes als der Schönheit des Gesichtes. Bezüglich der Fülle und Rundung dient es als Beweis, daß es um Jugend, fröhliches Gemüth und Wohlstand befriedigend beschaffen sei; der Stellung nach ist dasselbe in unmittelbarer Abhängigkeit von dem ausgesprochenen Gefühl der Unterlippe; jemehr letztere zurückgeht, Zufriedenheit, oder in vermehrtem Grade sanfte Empfindsamkeit ausdrückt, desto weiter tritt auch das Kinn zurück, das jedoch in letzterem Falle seine untere Wölbung verliert und an der Spitze sich abwärts zieht, während Energie und Unternehmungsgeist, tief unten herausgewölbt, das Kinn nach der Nase aufwärts treibt.

Die Wangen dürfen nicht breit sein, noch weniger eckig an den Backenknochen, sonst machen sie den Kopf roh von Ansehen; von der Nasenspitze zu den Wangen, von diesen zum Ohre, muß beständiges, nach rundlicher Weise, Zurückweichen der Gesichtsfläche sein; am vortheilhaftesten gestaltet sich ein Kopf, an dem die Augen nicht weit von einander stehen, und diese selbst nicht breit geschlitzt, sondern hochgebogen sind; darnach richtet sich die Breite der Nase, des Mundes, und allen wird ein zierlicherer Maaßstab zugeeignet werden können.

Nächst dem Ausdrucke einzelner Gesichtstheile ist der Zu-

sammenhang oder die Disharmonie der einzelnen Theile und ihres Charakters zusammen von auffallender Bedeutung. Nachdem der Zeichner oder Maler nach vorstehender Weise den Ausdruck derselben kennen gelernt, und durch eigenes Studium seine Erfahrungen um Vieles erweitert hat, wird er bald darauf kommen, wie in manchen Köpfen die Charaktere der Einzeltheile zum gemeinsamen Ausdrucke zusammenwirken, in manchen dagegen sich offenbar widerstreben. Man gebe darauf recht Obacht, meist stimmt auch der innere Charakter nach seinen Grundneigungen damit überein.

Eine wohlgeformte Stirne, große ruhige Augen, mäßig gebogene, nicht zu kurze Nase, ein kleiner Mund und etwas vorstehendes Kinn geben im Ganzen einen angenehmen Ausdruck; das große Auge, der wenigst sinnliche Theil des Kopfes, ist darin vorherrschender Charakter, der sinnlichere Theil, der Mund, dem Auge unterworfen; umgekehrt diese Verhältnisse: ein kleines Auge, kurze Nase, und ein großer Mund, wo der geistigste Theil dem sinnlichen unterstellt ist, dieß zusammen muß demnach einen ungünstigen Eindruck machen.

Ein andres Beispiel: ein großes schönes Auge, etwas vorragende Nase, an der Spitze etwas aufgestülpt, vorstehende Oberlippe eines sonst wohlgeformten Mundes und ein einigermaßen zurückweichendes Kinn giebt einen widersprechenden Ausdruck, der blos durch das schönere Auge versöhnt wird. Die vorstehende, an der Spitze etwas aufgestülpte Nase beurkundet eine gute Dosis Neugierde, der Mund dagegen innere Zufriedenheit, das zurückweichende Kinn Geduld und Nachgiebigkeit; innere Zufriedenheit ist nicht neugierig, daher ist der Ausdruck der Lippen gezwungen, da anzunehmen ist, daß die Nase in ursprünglicher Form geblieben sei.

Enge bei einander liegende kleine Augen, gleichwohl von angenehmer Form, breitere Nase, noch breiterer Mund und fleischige Wangenformen, was ist das Anderes als der Ausdruck gutmüthiger, aber materieller Bestrebungen? Jedes Alter hat seinen bestimmten Charakter; das Kind mit seinem hohen Oberkopf erinnert an die Wichtigkeit der Ausbildung der Geistes-Organe, umgeben von kleinen runden Formen ohne alle Spannkraft; lieblicher Ernst und Rührung hülfloser Schwäche ist der Eindruck; das Knabenalter, mit rascher Ausdehnung schlanker Formen, der Jüngling mit starker Brust und feurigem Muthe, die Jungfrau mit runder Fülle der Wangen, verkünden sie die Reife ihrer Bestimmung; das Mannesalter anziehend durch das Gleichgewicht der Züge ernster Prüfung mit vollendeter Kraft der Formen, das magere Alter mit tiefliegenden Augen und Wangen nur noch im Besitze prunkloser, nöthiger Lebensorgane: — Alle verkünden den Standpunkt ihrer Lebensstufe von Weitem schon.

Davon muß der Porträtmaler durchdrungen sein, um in dieser Beziehung keine Verstöße zu begehen, damit Bildnisse von Kindern nicht reife Züge, blühende Mädchen nicht männliche Formen ꝛc. erhalten.

Der Aufenthalt in Gesellschaft Anderer, die stillen Beobachtungen ihrer Züge und Bewegungen nach Affekten, geben dem Maler reizende Unterhaltung; überall wird ihm in der Schönheit die Zweckmäßigkeit begegnen. Man sieht breitschulterige Männer mit hohen mächtigen Stirnen, die breite Brust, ein That- und Herrscher-fähiges Herz umschließend, den kurzen stämmigen Hals den Stürmen des Lebens unbeugsam zu widerstreben, den Bart als Vollendung allörtlicher Kraft; abwechselnd zarte Frauen und Mädchen mit runden nachgiebigen For-

men, bescheidenen Stirnen über dem milden großen Auge; reizende, runde, schmale Nacken, keines Widerstandes fähig, fließen in reichen Wellenlinien bis zur breiten Hüfte hinab, überall die Bestimmung zur Schönheit erhebend. Vergebens sucht der Mensch ein anmuthigeres Vergnügen als den vollendeten Ausdruck des Geschlechtes, dem Künstler hingegen erschließt sich in geistreichen Augenblicken das Geheimniß der Natur, zu seiner unendlichen Freude die Ursache der Schönheit zu finden.

In den Bewegungen des Kopfes, bei Harmonie oder Gegensätzen, erschaut er das Maaß der Temperamente, der Bildung, Erziehung, der naturgemäßen oder erzwungenen Aeußerungen, und ist bald Meister in beliebigen, schlagend bezeichnenden Stellungen der Charaktere.

Aus diesem Grunde ist er auch nie verlegen, einer fremden Person auf das Erste gleich eine angemessene Stellung zu geben; einem großen, hochgewachsenen Manne, dessen Angesicht von Jugend auf gewohnt auf kleinere Personen herabzusehen, wird man keine aufwärtssehende Richtung des Kopfes geben, eben so wenig viel Hintergrund über demselben anbringen; denn wer hoch ist, muß schon weit vor uns stehen, wenn wir viel Umgebung über ihm sehen wollen; ebenso wird man kleine Personen mit etwas weniger Körper und mehrerem Hintergrunde auffassen. Tiefen Denkern senke man ein Wenig den Kopf, als schauten sie von ihrem geistigen Standpunkte prüfend nach der nächsten Umgebung; heiteren, lebhaften Menschen wende man den Blick etwas über die scheinbar im Fortgehen begriffene Schulter; offene, gemüthvolle Charaktere mit etwas breiteren Gesichtern, fasse man wo möglich von Vorne, adlermäßig gebogene, scharfe Porfile mehr von der Seite auf. Freundlichen

Mädchen, Sehnsucht im Blicke, hebe man mäßig das Haupt, den Blick mehr nach aufwärts gerichtet, spähend im lichten Raum ihrer Sehnsucht Gewinn.

Eifrige Gelehrte in lässigem Schlafrock die Finger im Buche, Freunden der Natur die Hand in der Brust versteckt, muthigen Kämpfern für Recht und Ideen schränken die Arme sich über einander, mit fest gerichtetem Blicke auf einen bestimmten Gegenstand.

Gerade Haltung dem Krieger, die linke Hand auf dem Degen ruhend; ruhige Arme, als seien die Hände gefaltet, dem Priester; bequeme Haltung dem Bürger, als ruhe er feiertäglich aus.

Auf diese Weise findet der talentvolle Maler unzählige Abänderungen der hier nur beispielsweise angegebenen Stellungen, die ganz seinem Ermessen überlassen sein müssen wie es überhaupt keine derartigen Regeln giebt; darin jedoch muß Uebereinstimmung sein, daß Lebensberuf, Temperament und beständige Haltung der sitzenden Personen in einem Bilde beim ersten Anblicke sich aussprechen sollen. Es giebt sehr wenige Maler, die sich im Verlaufe ihrer Studienzeit, specieller und von feinstem Gefühle geleiteter Erfahrungen, nicht so viele Unterhaltungsfähigkeit erworben haben, daß es ihnen nicht bald gelingen sollte, dem sitzenden Modelle gegenüber ein Thema zu finden, das diesem Anregung und Stoff zur Unterhaltung geben könnte; um so eher dieß, als es Sitte ist beim ersten Eintritt oder der Vorstellung den Stand und Beruf einer Person zu vernehmen.

Dem Maler ist es leicht, durch einige Aufklärungen, um welche er die sitzende Person in Betreff ihres Geschäftes bittet, von vorn herein dieselbe für sich zu interessiren, da es Jedem

angenehm ist, Auskunft darüber zu geben, vorausgesetzt, daß es um die Erkundigung einigermaßen Ernst sei; der Maler ist dabei im Vortheil, er wird Manches inne, das vielleicht lange Zeit von dem Bereiche seiner Kenntnisse ausgeschlossen geblieben wäre, das Modell vergißt die Zeit des ruhigen Aufenthaltes, und nicht selten nimmt am Ende der Maler den Dank guter Unterhaltung, oftmals dauernde Werthschätzung seiner Person als Dreingabe in Empfang.

Das Anbringen von Händen geschieht mit eben so viel Geist nach dem Charakter der vorzustellenden Person, als Alles, was zur Hauptsache gehört, um so mehr, als jede Hand mit den Verhältnissen des Kopfes genau übereinstimmt; man darf daher nicht anders verfahren, als nach dem Contour des Kopfes im Porträt auch gleich den der Hand oder Hände desselben Modells zu machen; und nicht nach Art vieler Maler eine fremde Person dazu sitzen lassen. Besonders beobachte man die Biegung der Handgelenke, von deren richtiger Zeichnung, wie von der Beleuchtung der Hand oder Schattenlage der halben Finger viel Interesse abhängt; darum besinne man sich vorher genau, ehe man sich zu einer Hand entschließt; ist sie aber einmal bestimmt, so widme man ihr den ganzen Fleiß, wie dem Kopfe selbst.

Nebenwerke, als: Teppiche, Vorhänge, Möbels, Instrumente, führe man nicht so aus wie die Figur, sondern wähle hauptsächlich dazu die richtige Farbe nach der Natur, welche mit einfacher, aber in der Zeichnung genauer, Ausführung die fleißige Behandluug des Kopfes ungemein hebt; darum erreichen viele Maler ganz die entgegengesetzte Wirkung, wenn sie die Nebensachen wie den Kopf vollenden.

Einige nachträgliche Bemerkungen über die Porträt-Malerei.

Nachdem ein Porträt in Oel übermalt ist, finden sich nach einiger Zeit dennoch manche Stellen darin vor, mit denen der Maler nicht zufrieden ist; es sind meist nur Kleinigkeiten, Aufhöhungen oder Lasuren einzelner Farbtöne, von geistvoller Kritik herrührender nachzuholender Gesichtszüge ꝛc., ohne deren Einfügung der Maler sein Gemälde für unvollendet hält. Man stellt zu diesem Zwecke das Bild noch einmal auf die Staffelei, reibt mit etwas Malbutter (wie diese bei der Landschaftmalerei angegeben) vermittelst der Spitze des Mittelfingers die zu verbessernde Stelle ein, und ersetzt das Fehlende mit wenig verdünnter Farbe. Dieses Geschäft nennt man Retouchiren. Größere Stellen im Lichte können erst nach vollkommenem Trocknen retouchirt werden, sonst werden sie trübe und dunkeln bald nach, so daß man eher retrogade Arbeit vorzunehmen Gefahr läuft; nur Lasuren in Haaren und Gewändern, Verschärfung einzelner Theile oder frisches Aufsetzen pastoser Details, lassen sich bald nachher noch vornehmen. Dann muß aber der bestimmte Abschluß geschehen, und das Gemälde dem Trocknen, behufs des Firnissens mit Damar- oder nach einjährigem Trocknen mit Mastix-Firniß, ausgesetzt werden; weil spätere Verbesserungen, kurz vor dem Firnissen, sich bei diesem Geschäfte auflösen, und den Firniß trübe machen würden. Wie dieses Firnissen geschieht, ist bei der Abhandlung über die Landschaftmalerei zu finden; wie überhaupt alle Gemälde nach der Vollendung ohne Unterschied des Faches einerlei Behandlung, Verwahrung vor Dünsten oder Staub ꝛc. unterzogen werden.

Das Talent zu diesem Fache zeigt sich sehr frühe; es offenbart sich gewöhnlich in der Fähigkeit, auffallende Züge an Andern zu bemerken, und diese aus dem Gedächtnisse nachzuzeichnen, wie überhaupt die feinste Empfindsamkeit und strenger Sinn für Proportion die Grundlage hiezu sind. Von großem Vortheile ist es allzeit, ein Skizzenbüchlein bei sich zu haben, und Personen der Umgebung in verschiedenen Kopfstellungen schnell, oder mit Fleiß aufzufassen, um sich daran zu gewöhnen, mit wenigen Blicken den Hauptcharakter aufzufassen, und später die Ausführung größerer Porträts mit freudiger Leichtigkeit zu bewerkstelligen. Wie nützlich dieses Vorstudium sei, geht daraus hervor, daß viele große, geistvolle Kopfzeichner nicht im Stande sind, ein treffendes Personenbild zu malen; man bezeichnet zwar diesen Mangel mit dem Ausdrucke, ein solches Bild sei idealisirt oder absichtlich edler aufgefaßt; im Grunde aber herrscht in solchen Bildern die eingeübte regelmäßige Form ohne geschärfte Auffassung der auffallenden Züge, der Individualität der dargestellten Person; hingegen findet man oftmals Porträts von Malern mittelmäßiger Kunstbildung, die bei allem Mangel der Erfordernisse eines gediegenen Kunstwerkes sehr ähnlich und ihrem Zwecke entsprechend sind. Erstere Erscheinung entspringt aus dem beständigen Erstreben der normalen Schönheit, als Bedürfniß vorzustellender Compositionen geistvoller, erhabener Gedanken oder Thatsachen, bei welchen zu entschiedene Individualität nur im glücklichsten Falle oder nach vorliegenden zuverlässigen Bildnissen ausgezeichneter Personen in Anwendung gebracht wird, und zur Darstellung höherer Momente auch reinere Formen nothwendig sind; letztere dem Zwecke entsprechendere Eigenschaften stellen sich dagegen ein, wenn Maler oder Zeichner nur der Auffassung der Köpfe allein die

gesammte Aufmerksamkeit zu widmen gewohnt sind. Beide Vorzüge zu vereinigen, wäre demnach die Aufgabe des Porträtfaches, da sich jede Physiognomie eben so ähnlich, als edel auffassen läßt.

In höheren Kunstschulen zeichnen deßhalb Anfänger zuerst nach den vortrefflichen Vorbildern antiker Skulpturwerke, sowohl Brustbilder als ganze Figuren, an denen jede Form in einer gewissen Großartigkeit der Anschauung, ohne Beeinträchtigung des innigsten Ausdruckes, ausgedrückt ist, und die der unverrückten Stellung wegen zum Anfange besonders günstig sind. Dadurch gewöhnen sie sich an schöne Ausladung der Kopf- und Körpertheile, denen alle kleineren Züge nur massenweise, in plastischer Rundung unterworfen sind. So vortrefflich jedoch diese Vorstudien sind, darf gleichwohl nicht angenommen werden, daß dieses der einzige Weg sei, die Natur kennen und geistvoll nachahmen zu lernen; es giebt sogar Gründe, das Studium der Antike bis auf spätere, in künstlerischen Eigenschaften reifere Zeiten zu versparen. Die Naturnachahmung gleich beim Anfang prägt sich tiefer ein, vermöge der Verschiedenheit der Farbe, der dadurch geschärften Abzeichnung der Züge, hauptsächlich aber durch das innewohnende Leben der Seele. Zeichnungen nach der unmittelbaren Natur haben bei der mangelhaftesten Nachahmung allzeit etwas Verbrieftes, Ueberzeugendes, das den Anfänger, weil das von jedem Beschauer erkannt wird, bedeutend ermuntert; der Charakter der Köpfe liegt offener, erklärter vor dem Zeichner, und sein Inneres sagt ihm bald, ob er diesem auch nachgekommen sei. Nicht so bei der Antike; diese letztere, hervorgegangen aus allen Berücksichtigungen der Kunstbedingungen ersten Ranges, mischt unter die Erscheinung des äußeren Wesens die geschicht-

liche Bedeutung oder Verklärung der vorgestellten Person, und verschönt (verändert demnach) die Züge meist gerade da, wo nach dem Bedürfnisse der Wahrnehmung die eigentliche Natur ihren Sitz hat, indem sie dieselben den entsprechenderen, die erstrebten Eigenschaften verkündenden Charakterzügen unterordnet.

Von dem unverrückten Standpunkte der Hauptbedingung eines Porträts ausgehend, entsprechen jene Abbildungen aus Jahrhunderten oder Ländern, wo das Studium der Antike noch nicht so sehr im Aufschwunge war, gewöhnlich weit mehr den Wünschen der Freunde der Geschichte; in der treuen, sich aller eigenwilligen Auffassung enthaltenden, ja ängstlichen Nachahmung der unbedeutendsten Eigenthümlichkeiten äußerer Erscheinung finden sie die Gewährleistung der Unfehlbarkeit, besonders wenn die Darstellung von dem inneren Verstande der Formen begleitet ist. Das hindert nicht, den größesten Begriff einer Person, von der uns die Geschichte die erhabensten Züge berichtet, fortzupflegen, im Gegentheile die Befriedigung wird erhöht, da es weit getröstlicher ist, in einfachen, menschlichen Zügen „Göttereigenschaften" zu finden; dagegen wirken rein idealisirte Personendarstellungen eher hemmend dem Jedem innewohnenden strebenden Geiste entgegen, wenn große Geister zugleich leiblich in Götter-gleichem Antlitze oder Gestalt sich zeigen. Bei Porträts soll das demnach nur insoferne vorkommen, als es unbeschadet der Individualität geschehen kann; geschichtliche Compositionen hingegen, in denen ausgezeichnete Personen in großen Momenten sich zeigen, machen davon allerdings eine Ausnahme, weil in solchen der erhöhte Ausdruck großer Charaktere durch die Wirkung der entsprechenden Umgebung in vollendete, verklärende Wirkung gesetzt wird.

Es ist in der That eine hohe Eigenschaft des Menschen, sein Gesicht zu so geistigem Ausdrucke steigern zu können, daß in demselben in reinen, tugenderfüllten Augenblicken jede sinnliche Neigung verstummt. Das Auge wird durch Muth für gute Dinge ein göttlicher Feuerbrand, durch Sanftmuth der Spiegel göttlicher Geduld, durch Festigkeit und Unbestechlichkeit reinstes Abbild der Gerechtigkeit, alle Theile des Gesichtes wirken in solchen Gemüthsstimmungen sichtbar mit; deßhalb das Ehrfurchtgebietende eines edlen Menschengesichtes, das in den Grundlineamenten zum Guten eingerichtet ist. Hieher gehören auch die Erinnerungen an entfernte, bekannte Personen; an jenen, die unsre Neigung gewonnen haben, treten alle schönen Eigenschaften nach und nach in ein vereintes Bild (Ideal) zusammen, und die Anhänglichkeit und Liebe wächst mit der Zunahme der Zeit der Entfernung; das Entgegengesetzte ist es bei widrigen Erscheinungen, von denen nach und nach auch die erträglichen Eigenschaften ausgeschieden werden; wäre ein Bild vollendeten Ausdruckes in beiden Polen in der Wirklichkeit unmöglich, so würde sicherlich das Bild der Phantasie nicht solcher Vollendung fähig sein.

Die Beobachtung des Schmeichelns in Porträts wird aus den vorhergehenden Sätzen erklärlich, und kann ebenso überaus am Orte, als ganz falsch verstanden sein. Jedermann besucht den Künstler, wenn er die Absicht hat, sich malen zu lassen, auch zugleich mit einer zweiten, nämlich in einer Weise aufgefaßt zu werden, daß sein Charakter so im Bilde sich präsentire, daß dasselbe jene Züge zu gemeinschaftlichem Ausdruck vereinigt, welche ihm und Andern zugleich gefallen. Den eigenen Beifall des Modells anbelangend, wird jeder Mensch aus sich selbst wissen, daß man von Jugend auf mit gewissen

Neigungen im Kampfe liegt, die zeitweise, wenn auch nur vorübergehend, die Oberhand gewinnen; sie lassen dann zwar leise, aber unverwischbare Spuren im Angesichte zurück; nun hat gleicherzeit, auch mit wenigen Ausnahmen, ein Jeder vorherrschende gute Züge, die er, da sein Porträt fremden wie bekannten Beschauern zugänglich, insbesondere aber unveränderlich ist, hervorgehoben zu sehen wünscht; in diesem Falle erhält das Bild eine angenehme Aehnlichkeit. Diese zu erreichen, ist die Aufgabe des Künstlers; durchdrungen davon, daß in jedem Menschen vortreffliche Züge, wenn oft auch tief, liegen, regt er die sitzende Person zu Gesprächen an, von deren günstigen Wirkungen auf den Ausdruck des Gesichtes er im Voraus die beste Ueberzeugung hegt. Bei allen Zweigesprächen ist es ganz bald ersichtlich, von welchem Temperamente oder Gemüthsstimmung das Modell sei, ob sicher, vertrauenvoll, oder zweifelhaft, schüchtern oder herausfordernd rc.; die kürzesten Redensarten offenbaren das Innere.

Nach und nach, mit dem gleichzeitigen Malen, wirkt die Unterhaltung erklärend auf die Gesichtszüge, daß es ein Leichtes ist, herauszufinden, was bestehend oder vorübergehend ist. Oftmals lagern sich verdrüßliche Züge über Augenbrauen, Stirne und Wangen; beim ersten Worte der Unterhaltung lösen sich dieselben in dem Ausdrucke der reinsten Seelengüte auf, und schweben nur noch wie leichte Wölkchen inneren Schmerzes an dem erheiterten Antlitze; welcher Maler sollte da sich nicht gedrungen fühlen, den wahren, inneren Ausdruck über Züge zu erheben, die von geheimen, oft edlen Leiden entstammen. Ein anderes Mal erscheint eine Dame, auf den ersten Blick ein Urbild von Schönheit, deren Gespräche aber sofort Kennzeichen des Neides und der Scheelsucht ihren sonst regel-

mäßigen Zügen aufdrücken; oder es tritt ein Mann vor den Maler, im Allgemeinen von gewöhnlicher Gesichtsbildung, aus dessen Blicken bald innere Lebhaftigkeit und Energie hervorströmt. Die Bogen seiner Augen erheben sich, die Bewegung des Kopfes lehnt sich zurück und der Ausdruck scharfen Denkvermögens wird dem erstaunten Maler sich kund geben. Zahllos sind die Täuschungen, allein nur von kurzer Dauer; vom Zeichner oder Maler allein hängt es ab, die innere Beschaffenheit zu entdecken. Darnach richtet sich dann die Charakteristik der Gesichtstheile in ihrer feineren Bewegung, man giebt zu durch die Erfahrung, oder läßt Züge weg, zu Gunsten der äußeren Erscheinung, aber mit feiner Erwägung des Nothwendigen und Umgehung verborgener Züge.

Sich selbst nach dem Spiegel zu malen oder zeichnen ist nicht rathsam, auch nicht zuverlässig. Dabei macht sich der ganze Kampf des ebenbeschriebenen Capitels geltend; der Zeichner, vertraut mit den günstigen Wirkungen der Einzelformen, erlangt keine vortheilhaftere Gelegenheit sich selbst zu täuschen, als bei diesem Geschäfte, indem er jeden Augenblick in Versuchung geräth, Nichtvorhandenes zu ergänzen, um den gewünschten Eindruck, den er von seinem Aeußeren verlangt, im Bilde wenigstens herzustellen. Auch sind die Blicke solcher Selbstgemälde unerträglich forschend, in einem Maaße verschärft, wie man andre Personen nie anzusehen für schicklich hält.

Schließlich soll auch noch angerathen werden, seine Arbeit nach dem Modelle der dazu sitzenden Person, nach Umständen auch den zufällig Anwesenden, nie vorher ansehen zu lassen, bis der Kopf mit dem Gesichte den naturgemäßen Eindruck macht. Nichts ist störender für den Künstler, als vorlaute Einreden

oder Kritik, die nicht selten auf Rechnung des Malers aus Schmeichelei für die zu malende Person zum Vorschein kommen; daher ist es immer besser, in seinem eigenen Atelier die Sitzungen vorzunehmen, das man der unberufenen Neugierde, so lange es nöthig ist, verschließen kann. Dagegen ist es sehr gut, seine Arbeit sehen zu lassen, wenn das innere Gefühl ausspricht, daß das Ziel getroffen sei, weil alsdann, in der Freude auf noch schönere Wirkung nach Hinzufügung der Kleidungs- und Schmuckstoffe, die sitzende Person mehr Geduld und Eifer für die gute Sache erhält. Gewährungen zur Unterhaltung des Modells ertheile man spärlich, ein Buch zum Lesen nie, Herren eine Cigarre nur, wenn man unbedeutende Stellen malt; ja am besten ist es, wenn man gar keine Bequemlichkeit gestattet, da erst recht die Ruhe sättiget, wenn man gar Nichts zu beobachten hat; die geeignetste Zeitverkürzung ist eine anständige Unterhaltung, wobei man das Modell mehr das Gespräch führen läßt, wenn anders das Naturell desselben es beliebt.

Porträts in Aquarellfarben.

Obschon die Oelfarbe zur Nachahmung der Natur ausschließlich den Vorrang besitzt, besonders zu Gemälden, die mit Hintergründen im Zusammenhange stehen, so drängt sich bei talentvollen Zeichnern von Köpfen zu oft der Wunsch vor, den Porträts auf Papier durch Farbe mehr Leben geben zu wollen. Hierzu sind die Tuschfarben, oder besser noch die französischen

Honigfarben aus der Panier'schen Fabrik, wie man sie in jeder Kunsthandlung in zierlichen blechernen Kästchen erhält, die vorzüglichsten. Man bedient sich dabei der gewöhnlichen Tusch- oder Haarpinsel; das Papier zu diesem Gebrauche muß stark geleimt und dick sein, und wählt man am geeignetsten das bekannte Bristol-, Schweizer Royal- oder englisches Whatmann-Papier.

Letztere beiden Sorten werden besser aufgespannt auf ein Reißbrett, damit sie vom Wasser keine Büge machen; das Bristol hingegen ist stark und braucht das nicht.

Den Contour des Porträts entwirft man des kleineren Formates halber mit Bleistift und mit möglichst leisen Strichen, bis die Richtigkeit hergestellt ist; dann accentuirt man, wie es bei den großen Kopfstudien angegeben ist, die Haupttheile des Gesichtes mit stärkeren Strichen, und zieht zuletzt erst die größeren Contouren um das Gesicht, den Kopf und das Gewand (den Körper). Der Gebrauch des Gummi elastici soll dabei wenig vorkommen, da er das Papier fett macht, und die Wasserfarbe darauf sich nicht gleichmäßig anlegt; bei aufgespanntem Papier geht das eher, indem man, nach hergestelltem reinlichen Umrisse dasselbe mit Wasser flüchtig übergießt, wodurch die vorherige Empfänglichkeit wieder hergestellt wird. Ist das übergossene Papier (beim Bristol ist es nicht nöthig) wieder trocken, so mischt man seine Farbentöne auf dem lackirten Mischplättchen, das bei dem Blechkästchen der Honigfarben ist, in derselben Ordnung, wie in Oel angegeben; nur braucht man von jedem Tone nur einen. Die lebhafteste Lichtfarbe des Fleisches ist hier die Mennige; von dieser löst man mit dem in Wasser getauchten Pinsel etwas auf, und bringt es auf das Mischplättchen (Palette); darnach reinigt man den Pinsel und nimmt hellen

gelben Ocker, setzt diesen daneben, dann Cobaltblau, dann gebrannten Hell=(röthlichen) Ocker, endlich Sepia und zuletzt Beinschwarz. Das Mischblech ist breit genug, um zwei Reihen neben einander zu setzen, daher füge man neben der Mennige einiges Weiß, und neben dem Cobalt etwas schön rothen Carmin, letzteren zur Fertigung violetter Farbentöne.

Beim Malen beginnt man mit der Angabe der Accentuirung der Augen=, Nasen=, Mund=, Kinn=, Stirn= und Wangenschatten mit dünnem Carmin (rothem Lack). Da die Wasserfarben schnell trocknen, kann ohne Unterbrechung fortgemalt werden. Hierauf setzt man daran mit grünlichen Tönen und etwas Weiß, aber ziemlich blaß, den Uebergang der Schatten in die reinen Fleischfarben; hierauf endlich deckt man mit letzteren feinen Fleischfarben, auch ganz hell, das übrige Gesicht, mit Ausnahme der höchsten Stelle der Nase, die sich als weißen Glanzpunkt zeigt. Hat das Modell dunklen, lebhaften Teint, so versteht es sich von selbst, daß auch, und zwar mit großem Vortheile, die erste Anlage mit mehrerer Courage angegeben werde. Dieses ist im Allgemeinen der erste Anfang. Viel besser jedoch ist es (was allezeit sein muß), wenn der Anfänger Gewandtheit im Zeichnen besitzt, wenn man gleich zur Angabe der Farben schreitet, wie die Natur sie zeigt, da Anlagen, wie sie vorangegeben sind, ängstlich machen. Man sehe also sein Modell recht an, ob dessen Colorit frischröthlich, gelblich, bräunlich, grünlich (sehr zart) 2c. sei, und mische sich aus den neben einander stehenden Farben den Lokalton des Fleisches und lasse denselben noch naß zwischen den Hauptfarben stehen. Hierauf fährt man mit dem Pinsel, ohne ihn zu reinigen, zwischen die gelbe Ockerfarbe und das Blau, wodurch die Uebergangsfarbe



in Verbindung mit der im Pinsel befindlichen Fleischfarbe entsteht; dann fährt man jederzeit nach Eintauchung der Pinselspitze in reines Wasser zwischen das Blau und den rothen Ocker und erlangt eine vorläufige Schattenfarbe. Nachdem der Pinsel mit wenigem Hin- und Herfahren im Wasserglas gereiniget, setzt man die Lokalfleischfarbe in der Zeichnung auf dieselbe Stelle, wo sie in der Natur vorkommt, prüft alsdann, ob diese nicht nebenan ins Rosafarbene, Gelbliche, Grünliche &c. verfließe, und nimmt, wenn man dessen gewahr geworden, je allemal etwas von der Carmin-, gelben Ocker- oder grünlichen Farbe, wie sie auf dem Bleche sitzen, unter die Lokalfleischfarbe, und setzt diese neuen Nachbartöne (Nüançen) noch naß an einander, daß ihre Ränder sich verbinden. Wie in der Zeichnung verlieren sich selbige dunkler und dunkler in den Hauptschatten; nur beobachte man immer dabei den Lokalton. Man merke wohl, daß in einer Stirne allereinfachst im Lichte 8 — 10 Nüançen, lauter Lichtfarben, vorkommen; deßhalb eile man nicht, die Hauptschatten anzugeben, bevor diese, die sich nach Maaßgabe der Meisterschaft vielfach vermehren, mit allem Fleiße gemalt sind. Ist jedoch dieses geschehen, so verdunkle man beim Uebergange zum Hauptschatten seine Töne in Grünlich, stellenweise Violett &c., mische diese alle noch mit wenigem Weiß, wechsle auch in diesen nach dem Vorbilde der Natur ab, und setze endlich den Hauptschatten mit dem bräunlich-grünlichen dunkleren Tone an die Schläfe bis zu den Haaren.

Sehr vortheilhaft ist es, wenn man die Augen anlegt, die in der Höhle mehr in rosa, violett-bläulichen Tönen sich zeigen, sogleich auch mit derselben Farbe die Hauptschatten unter der Nase, der Oberlippe, unter der Unterlippe und unter dem Kinn kräftig anzugeben, wodurch man mehr Muth zur Brechung

der Verschwindungstöne der Nasenwände und Wangen erlangt. Die Augen wie die übrigen Gesichtstheile werden ganz so behandelt, wie die Stirne, Farbe an Farbe, wie die Natur sie zeigt, in breiten Strichen und naß aneinander gesetzt, kräftig an den Hauptschatten und ihren Uebergängen, hell und zart an den Lichtparthien.

Die allgemeine Skala ist bei der Porträtmalerei in Oel angegeben, deßhalb soll hier hauptsächlich die Behandlung und der Gegensatz der Wasserfarbenmalerei hervorgehoben werden.

Bei den Wasserfarben (Aquarell) muß das weiße Papier, da nicht viel mit Farbe gedeckt wird, an den höchsten Lichtparthien möglichst aufgespart werden, und gleich die treffenden Töne mit Sicherheit aufgesetzt sein, die sich an den meisten Köpfen wiederholen. Z. B. die höchsten Lichter der Stirne, der Wange, der Sattel der Nase mit der Spitze, die Unterlippe, das Kinn müssen mit frischen, mit Mennige versetzten Fleischfarben angelegt werden, denn wäre eine solche Stelle nur einmal selbst mit dem leisesten bläulichen, violetten oder grünlichen Tone übergangen, so würde es vergebliche Bemühung sein, noch eine klare Stelle hervorbringen zu wollen; das ist das hauptsächlichste Gesetz beim Aquarellmalen.

Nun ist aber damit nicht gesagt, daß diese reinen Farben vorherrschen und sich in geradezu rothen Stellen zeigen sollen, sie dürfen sogar mit grünlichen, carminrosafarbenen, bräunlichen xc. Tönen gebrochen werden; allein der erste Auftrag auf dem Papier muß mit etwas Weiß und Mennige auf den hellsten Stellen geschehen. Der Zusatz des Weiß ist darum, damit die hellen Töne auf der Lichtseite mehr leuchten, während die Schattenfarben ohne Weiß, und durchsichtig, zurückfallen; ferner auch



deßhalb, weil sich das Weiß leicht auflöst, die Farben nicht so fest auf dem Papier sitzen, sich eben darum leichter verarbeiten und Abweichungen von der Natur verbessern lassen. Fleischfarben oder Gesichter ohne Weiß zu malen, in der Tuschmanier, ist nicht praktisch, sie erscheinen immer nur als „colorirt" und machen keine Wirkung auf die Ferne.

Wenn ein Gesicht, Ton an Ton, naß an naß gesetzt, gemalt ist, wird man bald sehen, wie schön diese mosaikartig aufgetragenen Nüançen in einander passen; hierauf wiederholt man, da die Wasserfarben im Trocknen heller werden, zuerst mit denselben Tönen, oder weniger Abänderung nach der Natur, die dunkleren Stellen, wie vorangegeben, bezeichnet den Augenstern mit kräftigerer Farbe, giebt die Pupille mit einem bläulichen Schwarz, den oberen Augendeckel vorerst mit Carmin an, wenn auch dunkle Wimpern daran sitzen, als Anlagetöne für nachfolgende kräftige Farben. Man gewöhne sich bei Zeiten, keine Farbe aufzusetzen, die nicht den rechten Ton und die entsprechende Tiefe nach dem Vorbilde der Natur hat. Je einfacher und kühner die Behandlung ist, je genauer die Natur bei der Mischung der Farbe beobachtet und je frischer letztere aufgetragen ist, desto lebhafter ist die Wirkung.

So lange ein aquarellirter Kopf nicht in allen Tönen richtig und die nöthige Kraft darin ist, muß man mit breiten, kurzen Strichen arbeiten, meistens in diagonaler Richtung kreuzweise übereinander, eigentlich schraffiren; dadurch erhält das Bild ein taktfestes, gleichsam großpunktirtes Ansehen; später, wenn man das rauhkörnige feiner haben will, nimmt man die Farben dünner (mit mehr Wasser) und streicht auf einem reinen weißen Bogen Papier den Pinsel, ihn bis auf den Bauch aus-

drückend, so lange in parallelen Strichen, bis keine Farbe mehr herausgeht, dann ist immer noch genug davon in der Pinselspitze; mit dieser verbindet man, gleichfalls in kurzen Strichen von Links nach Rechts (diagonal), die breiten Punkte der Untermalung. Man fürchte nicht, umsonst zu arbeiten, wenn keine sichtliche Förderung oder Verbesserung hervorsieht, wenn nur die frischgemalten Stellen feucht werden, so ist auch so viele Farbe dabei, als nöthig ist, um das Werk seiner Vollendung entgegenzuführen; im Gegentheile würde in wenigen Zügen das Bild dem Verderben Preis gegeben, wenn man diese Vorsicht nicht gebrauchte. Je vollendeter bereits ein Aquarellgemälde ist, desto wässeriger nimmt man die Farbe, und ist wohl zu merken, daß wässerige Töne dunkler eintrocknen, wie dickfarbige nach dem Trocknen heller werden. Beim Vollenden mit den ganz dünnen Uebergängen versetzt man die Farben (nicht beim Vor- oder Unterarbeiten) gerne mit einem Gummiwasser, das aus $^{3}/_{4}$ Theilen reinem weißen Gummi arabicum und $^{1}/_{4}$ weißem Candiszucker zusammengesetzt ist; damit erhalten die Lasuren (letzten Ueberarbeitungen) mehr Lebhaftigkeit; doch strebe man nicht nach zu vielem Glanze mit Gummi. Blos die dunkelsten Stellen, die man nach und nach mit der vollen Kraft der Farbe ausstattet, ziert ein matter Glanz, da, wie bereits gesagt, die dunklen Farben ohne diesen Zusatz von Gummi materiell und nicht durchsichtig genug würden.

Diese Gattung Malerei wird auf sehr verschiedene Weise ausgeübt; Viele suchen mit Punkten die Zartheit der Natur zu erreichen (Miniaturmaler), geringere Künstler in voller Anlage des Lokalfleischtones mit darauf gesetzten Schatten; die hier angeführte entspricht am meisten durch kernhaften Vortrag dem Wesen der Natur.

Eine weitere Regel ist, alle Schatten kälter anzulegen, als sie am Ende werden müssen, da bläuliche, violette oder grünliche Töne auf warmer Unterlage sülzig und schwer ausfallen; dagegen durch kältere Untermalung bei wärmeren Farbeüberlagen ein zartes Wesen mit der nöthigen Verkörperung erhalten. Dieselbe Behandlung findet auch Anwendung bei Kleidungsstücken, Weißzeugen, Metallen, kurz bei der ganzen Methode in Wasserfarben. Auch die Haare untermale man im Ganzen kalt und setze unter die tiefsten Stellen ziemlich viel von dem angegebenen Gummiwasser.

Um den Schatten des Fleisches die letzte warme Ueberlage zu geben, mischt man unter die Schattenfarbe etwas gebrannte Terra de Siena mit Goldocker, und retouchirt, jedoch in sehr verdünntem Maaße, alle Reflexe, wo diese warmen Ton haben; das muß die Natur zeigen; und halte man auch in dieser Manier die Schatten ruhiger und dünner als das Licht.

Um ein Aquarellporträt subtil zu vollenden, ist es nicht nöthig, die Pinsel zuletzt mit feineren zu vertauschen, die Feinheit muß aus der zarten Verbindung der Farbentöne hervorgehen; nur bei den Abtheilungen der Augendeckel, den Wimpern, der Ausführung der Pupille mit glänzendstem Schwarz, dem Mundspalt, der Angabe der einzelnen Haare, Augenbrauen, Spitzen im Gewande oder sonst darin befindlichen Details, ist es gerathen, kleinere Pinsel zu nehmen; hingegen würden die Fleischparthien ihre ganze Klarheit verlieren, finge man damit an, übertriebene Feinheit erreichen zu wollen. Zeigen sich beim Einkauf von Pinseln einzelne Haare über der eigentlichen Pinselspitze, so darf man sie nur im Munde anfeuchten, schön spitzen, um das vorschüssige Haar an einem brennenden Lichte vorsichtig wegzusengen; sowie auch nach dem Malen jedesmal alle

Pinsel ausgewaschen, und vor dem Aufbewahren im Munde gespitzt werden müssen.

Ist das Gesicht mit dem Kopfe in leichter, aber fester Weise ausgeführt (das geschieht, wenn die Zeichnung sicher und deutlich gefertiget worden), so müssen die Gewänder noch lebhafter und freier angegeben werden, was auch nur geschehen kann, wenn man keinen Pinselstrich, ohne die Natur vorher genau angesehen zu haben, macht. Auch dabei nehme man wenig Weiß unter alle Farben der Lichtparthien; dagegen die Schatten ohne dieses bleiben, aus demselben Grunde, wie das beim Gesicht angegeben ist. Am besten thut der Anfänger, wenn er anfänglich die Zeichnung kräftig ausführt, ohne zu weit in die Halbschatten einzugehen; diese schaut beständig bei leichten Farbüberzügen hervor, und erhält die Arbeit in gehörigem Verstande der Formen und des Ausdruckes; erst nach mehrerer Uebung gehe man weiter in der Vollendung mit Farbe.

Die Aquarellmalerei hat sehr viel angenehme Eigenschaften, doch ist sie nur ein Fach für Künstler untergeordneter Art, oder für Kunstliebhaber (Dilettanten), welche letztere die mehrere Umständlichkeit und Pünktlichkeit, die zur Erhaltung eines Oel-Apparates gehört, ins Bedenken ziehen; ferner eignet sie sich zum Entwurfe schnell zu fertigender Skizzen, die, von gediegener Künstlerhand erbeten, die Albums der gebildeten Welt zieren, da sich zu diesem Behufe die Oelmalerei nicht eignet, indem Kunstschöpfungen letzterer Art sich in verschlossenem Raume, ohne dunkel zu werden, nicht aufbewahren lassen. Beim Aquarellmalen kann man die Arbeit beschließen, wenn man will, und ebenso die Fortsetzung machen, was bei der Oelmalerei nicht ist; doch das haben beide gemein, daß Staub ihr größter Feind ist und Reinlichkeit die vorzüglichste Seitentugend.

Zum Beschlusse soll noch in Hintergründen bemerkt werden, daß sie sich bezüglich des Farbenauftrages genau nach der Behandlung des Gesichtes richten und sehr dünn in Farbe sein müssen, durchaus dünner, als der Hauptschatten des Fleisches, der hinwiederum dünner im Auftrage ist, wie die oftmals übergangenen Lichtparthien. Bei schnell zu fertigenden Porträts mache man lieber gar keinen Hintergrund, oder nur eine fast unsichtbare Farbenlage auf der flüchtigen Angabe mit Bleistiftstrichen.

Die Wahl der Farben zum Fleische ist ganz so, wie bei der Oelmalerei angezeigt worden ist; es läßt sich keine Muster-Skala für mehrere Colorits angeben; Uebung nach der Natur ist der einzige richtige Wegweiser; daher mache man recht viele Bilder, und es wird das Gelingen auf dem Fuße folgen; doch sei auch hier, wenn Talent verspürt wird, der Uebertritt zur unerreichbaren Oelmalerei empfohlen.

Von der nöthigen Beleuchtung eines Modells.

Daß das Licht von der Nordseite seines geringen Einflusses und der geringsten Veränderung halber das geeignetste sei, ist allewege bekannt, indem Nichts das Zusammenfassen der Gebilde der zarten Phantasie mehr stört, als der grelle Sonnenschein und dessen Widerscheine im Atelier des Zeichners oder Malers. Gleich wünschenswerth ist, daß von den, dem Fenster gegenüberstehenden Häusern, Mauern, hellen Gegenständen rc. kein Widerschein verursacht werde; endlich, daß das Malzim-

mer zum Porträtiren geräumig, die Fenster hoch, und der Decke nah aufhörend seien. Nur bei einer günstigen Beleuchtung, bei einem 5 Fuß hoch vom Boden verstellten Fenster ist es möglich, seinen Köpfen klare, einfache, aber bedeutungsvolle Schatten zu geben, und jene Accentuirung zu erlangen, von welcher im Verlaufe dieser Abhandlung mehrfach Erwähnung geschah. Sind mehrere Fenster im Atelier, so werden zu diesem Behufe die übrigen ganz zugestellt, daß kein Schein durchdringe, und nur eins, wo möglich das mittlere, offen gelassen, wodurch der Kunstfreund sein Licht erhält. Wäre das Fenster niedrig, so fielen alle Gesichtsschatten quer und lang über solche Theile, die demselben Reiz, Leben und Rundung verleihen, indem sie zugleich die Arbeit auf das Undankbarste erschweren.

Die beste Beleuchtung erhält man in einem Raume unter dem Dache, sei es in einem obersten Stockwerke oder in einem kleinen Hofhause, wo das Fenster schief in der Richtung des Daches aufliegt, und gar keinen Reflex erleidet; Modelle und die Arbeit des Malers erhalten dadurch ein ruhiges, dem Auge wie dem Charakter der Arbeit wohlthuendes Licht, so wie der plastische Ausdruck der sitzenden Personen auf das Klarste dadurch hervortritt.

Um sich in Ermangelung eines so günstigen Ateliers vor widrigen Reflexen zu schützen, ist Nichts empfehlenswerther, als ein hölzerner Fensterladen in der Weise, wie man sie in Gestalt eines Pultes an den Fenstern der Gefängnisse sieht, doch so, daß dieser Laden da, wo er nach unten spitzig gegen die Mauer läuft, ein Charnier hat, oben hingegen an den Ecken zwei Ringe, durch welche eine starke Schnur gezogen wird, daß man den Laden mit seinen beiden dreieckigen Seitenwänden näher an die Wand des Hauses ziehen, oder, wenn kein Reflex ist, denselben

ganz hinunter lassen kann. Reflexe mit Fensterüberzügen durch Mousseline oder Strohpapier vor dem Fenster abhalten zu wollen, ist nicht rathsam, weil das so durchdringende Licht die Luftreflexe nicht zeigt, gleichsam ölig aussieht, und dem Bilde durch zartes Helldunkel schmeichelt.

Die Beleuchtung der Köpfe richtet sich nach dem Alter, Geschlecht oder Ausdruck, und läßt sich nur im Allgemeinen anführen, daß junge Köpfe stark im Lichte, ältere dagegen kräftig im Schatten sein sollen. Künstliche oder abenteuerliche Beleuchtungen werden in dem Porträtfache nicht geehrt, und gehören unter die poetischen Theile der Malerei, wenngleich Rembrandt, dessen Schüler Govaert Flink und einige Andere vortreffliche derartige Kopfbeleuchtungen gemalt haben; Van Dyks Bilder sind im absoluten Porträt die vollendetsten Vorbilder; ist nur erst die zu malende Person in der charakteristischen Stellung, so erfolgt gewöhnlich die Gunst des Lichtes als Dreingabe; nur vor einer Art Beleuchtung will hier gewarnt werden, daß der Maler das Modell nicht so setze, daß eine Hälfte des Gesichtes im Lichte, die andere im Schatten sei, sondern er setze sich so, daß er das Fenster beinahe im Rücken habe und ebenso beinahe das Modell dem Fenster gegenüber Platz nehme, so erlangt er das höchste Licht zur Arbeit, und für das Modell nur die nöthigen Schatten zum klarsten, reizendsten Ausdruck des Charakters.

Die Wände des Ateliers müssen, wenn es vortheilhaft zur Arbeit sein soll, so weit vom Modell entfernt sein, daß dasselbe von den Reflexen jener nicht erreicht wird, was am leichtesten geschieht, wenn kein Licht darauf fällt. Ist dagegen der Hintergrund durch die Entfernung und Beschattung der Wände zu dunkel, so kann man durch eine dem Schatten gegenüberstehende

spanische Wand einen Reflex absichtlich erzielen, dessen Farbe jedoch mit der des übrigen Hintergrundes übereinstimmend sein muß. Endlich wird ernstlich verwarnt, ohne geeignete Beleuchtung Nichts zu unternehmen, besonders wenn man gezwungen ist, außerm Hause zu arbeiten; man richte sich überall bestmöglichst ein, sonst trägt man selbst die Schuld, wenn sammt vieler Mühe und bei allem Talente mißglücktes Werk, und Zweifel an Geschicklichkeit, die unmittelbaren Folgen sind.

Von der Genre- (Gattungs-) Malerei.

Im Allgemeinen versteht man unter Gemälden dieser Gattung Darstellungen aus dem Leben, welche ohne höhere Bedeutung, die gesellschaftlichen Lebensweisen, Eigenthümlichkeiten, Costüme und Raçen mit entsprechender häuslicher oder landschaftlicher Umgebung zu ihrer Welt, aus der sie die poetischen Elemente wählen, erheben. In derartigen Gemälden ist Alles von Bedeutung und Hauptsache; der Zuschnitt des Gewandes, der Pferdesattel mit seinen Riemen und Schnallen, so gut wie die Köpfe; die Landschaft wie die Figuren der Menschen und Thiere; es sind kurz gefaßt: täuschende Vorstellungen der Natur, wie diese dem unwählerischen Auge auf das Erste erscheint; in den meisten sind zwar die menschlichen Gestalten hervorgehoben, und zu familiären, freundlichen oder verhüllten Situationen vereint; allemal jedoch muß allen Theilen die möglichste Naturwahrheit gegeben sein. Die Grenzen dieses Faches sind in neuerer Zeit zu außerordentlicher Ausdehnung gelangt, so daß dieselben in manchen Gemälden, denen als Genrebild dramatisches Interesse inneliegt, die Historienmalerei in ihrem eigentlichsten Gebiete berühren, so zwar, daß der Kunstfreund verlegen wäre, wollte er dabei die Grenzscheide beider Gattungen der Malerei

untersuchen. Insbesondere zeigt sich diese Verschmelzung in romantischen Gemälden aus dem kampf- und minnereichen Mittelalter, die bei aller Schönheit der Formen und der Weihe der Vergangenheit dennoch keine eigentlichen geschichtlichen Bilder genannt werden können; ihr Wesen ist eben auch nur Darstellung damaliger Sitten und Gebräuche, selbst wenn einige berühmte Namen darin zur Folie dienen, und kommt denselben, ohne daß sie dadurch höheren Rang einnehmen, noch das sittige Costüm der Damen, so wie die schaurige Wehrkleidung der Männer besonders zu Statten. In gleicher Weise verhält es sich mit dem edleren Genrefach aus dem Leben, den Costümen und Darstellungen aus der Neuzeit; es lassen sich ungemein erhebende Poesien oder Thatsachen darstellen, allein die Bedingungen, welche die Mitwelt an die getreue, alle poetische Ausschmückung ausscheidende Wahrheit solcher Kunstwerke stellt, da sie zugleich mitlebt, verhindern jede Verklärung und Normalitätserhöhung der Formen zu großen Zügen der Idealität, die dem Aeußeren nach schon das Wesen des höchsten Faches der Malerkunst beurkunden.

An dieser Vereinigung der Erhabenheit der Idee mit stylisirten und veredelten Formen scheitern oft die talentvollsten Künstler; der Cothurn ist ihnen zu hochtrabend, steif, sie steigen zur reichen, weichen Natur herab, die sie meisterhaft nachahmen, und werden, ohne sich davon überzeugen lassen zu wollen — Genremaler. Es will hier dem einen wie dem andern Fache bezüglich des Vorzuges nicht zu nahe getreten werden, und handelt sich lediglich um die geistige Richtung, welche jeden wahren Unterschied bestätiget, deren vorherrschende Existenz den Werth aller Kunsterscheinungen bestimmt; deßhalb kann der talentvolle Kunstfreund, wenn er auch ein anderes Feld der Kunst ergriffen,

nie gegen diese Ansicht stimmen, da keine Grenzen oder Schranken gezogen sind, Jeder nach Gefühl, wie nach innerem Bedürfniß wählen, und alle Augenblicke die höchsten Fächer besuchen kann, wenn er sich dazu berufen fühlt; — immer aber tritt die allgemeine Wahrheit ein: „was der Mensch liebt, das ist er!“

Die Genremalerei hat das weiteste Feld in den Begriffen ihrer Bedeutung und Ausdehnung, wie im Reichthum der Mittel; wohin sich das Auge wendet, findet es die herrlichsten Stoffe, es bedarf nur der Lebhaftigkeit der Auffassung mit der gehörigen Uebung in der Technik des Zeichners und Malers — und Bilder erstehen in unberechenbarer Menge; Alles, was das Auge erblickt, giebt dem Genremaler Stoff zu Gedanken oder Episoden ansprechender, anmuthiger Zeichnungen und Gemälde.

Hier ist die Klippe zu suchen, woran so viele junge Künstler scheitern; die Leichtigkeit und das Muntere in Zeichnungen nach der gewöhnlichen Natur lockt sie zu zahlreichen Versuchen, und ehe sie sich dessen versehen, hat die Neigung zu derartigen Kunstschöpfungen die Oberhand über die großartigsten Vorsätze der Jugend, einen Raphael, Michael Angelo, Kaulbach rc. erreichen zu wollen, gewonnen. Die Mitwelt, Freunde und Verwandte, unbekannt mit den großen Bedingungen der noch größeren Historienmalerei, zollen den Auffassungen aus dem gewöhnlichen Leben ihren ganzen Beifall; sie finden jeden Zug in der Nachahmung wieder, den ihnen die Natur täglich zeigt, und bestärken so den, unvermerkt seine schönsten Bestrebungen nach und nach verabschiedenden Kunstjünger auf der neuen Bahn; häufigere Nachfragen nach Gemälden dieser Art vollenden endlich zum Lebenszweck, was bisher als Seitenstudium

und Ruhepunkt zu zeitweiliger nützlicher Erholung betrachtet worden war.

Die öftere Veränderung der Gegenstände in ihren einzelnen Bestandtheilen, die Mannichfaltigkeit der Farben und schön kleidende Gewänder geben dieser Art von Gemälden ganz bald einen lebhaften Reiz, und erfreuen das Auge, die Sinne und nach Wahl der Gedanken auch das Herz und den Geist. Es giebt erstaunlich schöne und wahrhaft classische Bilder in diesem Gebiete der Malerei, und es kostet daher Mühe, nach einmal darin errungenen Vortheilen der ernsten, tiefen Historienmalerei sich wieder zuzuwenden; doch ist es immer gut, die reine, göttliche Kunst bei allem Weltreiz nie ganz aus dem Gemüthe zu verlieren; sie wird allen Schöpfungen dieser Malerkunst zweiten Ranges in allen Bestandtheilen, selbst dem Gewöhnlichen, edleren Ursprung aufdrücken, und so die Hochachtung wie das Interesse aller Bildungsgrade der menschlichen Gesellschaft erlangen.

Genre-Gemälde müssen auf geradestem Wege der Natur entspringen, wenigstens in den Mitteln zur Darstellung; daher begiebt sich der dieses Kunstfaches Beflissene häufig in jene Schichten der Gesellschaft, oder in jene Länder, in deren Mitte seine Phantasie Anregung oder Begeisterung findet. Da die moderne Tracht der gebildeten Stände höchst veränderlich und ohne alle malerische Ausstattung ist, wird davon mit ganzem Rechte Umgang genommen; erst bei jenen Volksschichten, bei denen gewisse geschäftsgeeignete oder nationale Costüme gebräuchlich sind, beginnt das Feld malerischer Studien; in letzteren drückt sich die Sehnsucht nach der Aeußerung des Gesammtgemüthes und des gemeinschaftlichen Geschmackes, nach dem durch viele Generationen schon gestrebt wurde, aus, und verbindet stets auf's Neue inniger, die durch äußere Bande schon vereinigt

sind. In welch' enge Grenzen selbst die reichsten National-Costüme gezogen sind, wie harmonisch, dem Klima und Sitten entsprechend, ihre Zusammensetzung ist, liest man auf den ersten Anblick heraus, und unterscheidet genau, was nicht national, sondern einer Maskengarderobe angehörig ist. Jetzt sind es, mit geringen Ausnahmen, nur noch die Bergvölker in dem gebildeteren Theile Europas, wo nationale Gesänge, Sitten und Costüme den Verheerungen des französischen Geschmackes und dem erschlaffenden Weltschmerze Trotz bieten. Wie ergreifend sind nicht die schottischen Lieder, wie bezeichnend und munter der Hellschlag des Jodelgesanges der munteren Tyroler, wie sehnsuchtsvoll die des bedächtigen Schweizers. Kein Costüm ist mit soviel Glück ausgebeutet worden, als das der Tyroler; ist es doch ganz sinngleich mit der Landschaft! Der spitze Hut mit der gebogenen Spielhahnfeder weist schlagend nach den Alpenspitzen hin, an deren Felsenkuppen verwegene Gemsen vorblicken.

Ihre Lieder, ihre Ländler sind der geradeste Ausfluß der Eindrücke der nächsten landschaftlichen Umgebung; die Wallungen der Töne mit sanftem Wellenschlage in den Thälern der Vorberge erheben sich zu den höchsten Tönen und fallen in kühnem Zickzack an den Bergen der Steyermärker herab; der Jodelschlag will in überschwenglicher Weise jene lichten Räume erreichen, in deren Feier die grausen Häupter ihrer Berge verklärend sich versenken, jene Höhen, die das sehnende Herz auf Schwingen der Hoffnung und Lebensfreude geleiten.

Daher ist es auch nothwendig, daß der Genremaler alle Gegenden, die er zu seinem Studium bereiset, genau kennen lerne, und sich nicht zufrieden gebe mit einigen Studien nach feiertäglichen oder Tagewerk-Trachten; Alles, was die Menschen,

unter denen er lebt, um sie zum Zwecke seiner Kunst kennen zu lernen, beseelt, muß auch ihn interessiren; er soll, soweit es seine objective Stellung gestattet, ein fühlendes Mitglied ihres Familien- oder Gemeindeverbandes sein. Dazu gehört ein gutartiges Gemüth und der Ausdruck des Wohlwollens; ohne diese wird es dem Fremden hart gelingen, sich Zutritt und Vertrauen in den verschiedenen Verhältnissen solcher Naturmenschen, denen gleichwohl äußerst feine Sinne eigen sind, zu verschaffen. Freundliche Grüße, womöglich in der bei ihnen gebräuchlichen Weise, Liebe zu Kindern, die sich dem Fremden bald nähern, und vor Allem sichtliche Hochachtung vor ihren religiösen Gebräuchen, sind die unfehlbaren Eigenschaften, sich einzuführen und dauernde Neigung zu erhalten. Hat der Genremaler Zutritt in ein Haus erhalten, so benimmt er sich bescheiden, macht zeitweise kleine Geschenke, ohne irgend gerne etwas ohne Lohn anzunehmen; doch prahlt er nicht mit vielem Gelde und übertriebenem Lohne, dadurch benähme er dem einfachen Volke die freundliche, gleichfalls dankenswerthe ruhige Gefälligkeit, die allzugerne in Unzufriedenheit bei reichlicher Belohnung umschlägt, was beim Zeichnen der nöthigen Modelle und Detailstudien ungemein von Wichtigkeit ist.

Oftmals giebt es Häuser, die in einer ängstlichen Vormeinung dem Fremden den Eintritt stillschweigend durch stets verschlossene Thüren versagen, als gewinne er durch den Besitz einer Zeichnung sympathetische Macht in Leben, Krankheit oder sonst üblen Dingen über deren Bewohner; in diesem Falle giebt es kein besseres Mittel als Geduld, wenn Zeit und Ursachen vorhanden sind, sich aufzuhalten, oder man befreunde sich mit den Kindern des unzugänglichen Hauses oder der Nachbarschaft, sei nicht karg mit Geschenken von kleinen Bildchen religiösen oder

zarten Inhaltes, die man Angesichts der Umstehenden mit Bleistift oder Aquarellfarben, mit denen der Genremaler allezeit versehen sein soll, fertiget. Es giebt in jeder Gemeinde einzelne Häuser, wo die örtlichen Sitten, so wie die Vergnügungsarten in vorzüglicher Aufrechterhaltung sind, vorzüglich wenn erwachsene Jünglinge und Töchter darin sie zu ihrem Lebensgenusse pflegen; da suche derselbe sich Eintritt zu verschaffen; Erzählungen und Abenteuer aus dem Volksleben, Tänze, Nüançen der Liebesverhältnisse, Kämpfe, Freuden- und Trauertrachten ꝛc., über dies Alles wird er auf das Genaueste Auskunft erhalten und vielfach vermehrtes Interesse für seine Neigungen zu dem besuchten Volke gewinnen; doch wird ernstlich verwarnt, bei allen noch so treuherzigen Zügen ins Mitleid oder in Privathändel, sich zu geeignetem Augenblicke zurückzuziehen, und sich noch weniger aus freien Stücken in Verhältnisse, die nur den Ortsgesessenen untereinander zuständig sind, einzulassen.

Bei schlechtem Wetter entwickelt der Genremaler fortwährende Thätigkeit in der Sammlung und Nachahmung der Bestandtheile der nationalen Costüme und Instrumente zu allen vorkommenden Festen; er entwirft Skizzen nach erzählten, poesiereichen Thatsachen aus dem Volksleben und läßt sich die Modelle dazu sitzen. Die Auffassung solcher Skizzen hängt ausschließlich von dem Talente des Künstlers ab; es ist nicht nöthig, bei baaren Thatsachen stehen zu bleiben, man erhebe selbige durch poetische Zuthaten, Veredlung der Köpfe, entsprechendere Auffassung der Lokalitäten oder Landschaften, der Tageszeit und des Wetters; dazu jedoch, um keine Charakterverstöße zu begehen, ist vollkommene Kenntniß des Volkes, unter welchem man seine künstlerischen Materialien sucht, die erste Bedingung. Der Ausdruck der Affekte (Gemüthsbewegungen) ist bei jedem

Volke anders; selbst in der tiefsten Gemüthsruhe haben die einfachsten Stellungen der menschlichen Figuren den bezeichnendsten Charakter. Darum habe man ununterbrochen sein Skizzenbuch bei der Hand, und zeichne jede Stellung, wenn auch nur mit wenigen Strichen, darin auf; zu Hause kann man Alles brauchen. Oftmals kommt einem irgend ein Motiv eines Kopfes, eines Costüms oder einer Landschaft so einfach vor, als könne man es merken, oder es verstehe sich von selber; allein wie irrig das sei, wird sich bald zeigen, wenn man auf seinem Zimmer noch auf dem Lande den Versuch macht, dasselbe auswendig zu zeichnen, was im Leben sich uninteressant und einfach erwies. Wenn auch die Haupttheile oder Züge gelingen, wird dennoch die Natur so viele Feinheit im Einzelnen gegen die Zeichnung aus dem Gedächtnisse zeigen, daß man gerne in Zukunft seiner eigenen Reproduktivität nicht mehr das Unmöglichste abverlangen will. Letzteres ist von nicht genug zu empfehlender Wichtigkeit; und jeder Genremaler, der einmal auf Reisen war, wird den Werth dieses gutgemeinten Rathes kennen. Nachdem eine oder die andere entworfene Skizze zu einem Bilde in ihren Bestandtheilen geordnet, selbst die Beleuchtung und Tageszeit durch Licht und Schatten darin angegeben ist, sucht der Genremaler die entsprechenden Modelle. Er hat im Verlaufe seines, wenn auch nicht allzulangen Aufenthaltes gewiß einige Personen entdeckt, die sich jenen Charakteren seiner Skizzen oder Compositionen anpassen; ja er wird bisweilen im Leben frappant das erschöpfende Bild seines Ideals finden, wozu er außerdem das Modell vergeblich gesucht hätte.

Man macht sich hierauf auf freundliche Weise in dem Wohnhause solcher, dem Künstler in der That hochschätzbaren Personen bekannt, und zeichnet den Kopf, die Figur mit

Händen, Füßen und Costüm, wie man sie braucht, äußerst fleißig nach der Natur, und gewöhnt sich bei Zeiten das Herzklopfen, Eilen beim Zeichnen, ja sogar das Trösten der Modelle, „daß es nicht mehr lange daure," ab; mit Ersterem bringt man wenig zu Stande, mit Letzterem ebenfalls; nur verschlimmert sich noch die Lage des Zeichners durch den Anblick ungeduldiger Mienen des Modells; ein freundlicher Ernst ist zu diesem Geschäfte empfehlenswerth. Die Stellung des Kopfes und der Figur soll nach dem Entwurfe geschehen, wie sie der Gedanke des Bildes erfordert; da zeigen sich oftmals Hindernisse, weil der Künstler beim Componiren, um den letzten Grad des Ausdruckes seiner Idee zu erreichen, in der Skizze mit Bewegung der Figur und Körpertheile gerne zu weit geht, und das Modell ohne außerordentlichen Affekt, wenn dieser in einer erdachten Figur liegt, nicht im Stande ist, solche Bewegung nachzuahmen.

Daher ist es allemal gut, wenn man einiges Gefühl für den Ausdruck bei einem Modell merkt, demselben die Ursache oder den Zweck, warum es in dieser bestimmten Stellung ruhig zu halten habe, mitzutheilen, weil sich nicht selten beim stillen Nachdenken darüber demselben der Charakter des Zweckes mittheilt.

Besonders suche man den Kopf als Hauptsache mit eigentlichstem Studium in der Zeichnung wiederzugeben; ebenso die Hände und Füße, weil an deren innersten Ausdruck das Auge ununterbrochen gewöhnt ist; hierauf aber folgt als zweite Hauptsache die Bewegungslinie des Rückens oder des Leibes mit dem Winkel, den letzterer mit den Beinen beschreibt.

Die kleinen Formen der Falten, oder Unterscheidungslinien bei Figuren zu einem Genregemälde (da zu dieser Gattung von

Gemälden meistentheils kleineres Format gewählt wird), geben jeden Augenblick Veranlassung zur Abwechslung in Licht und Schatten, wodurch nach und nach eine dem Auge wohlgefällige Zeichnungsmanier entsteht, die bei ihrer Lebhaftigkeit im Stande ist, bedeutende Verstöße gegen die Richtigkeit der Zeichnung zu beschönigen oder unerklärt zu lassen; ja manche Genremaler nehmen sogar an, die Richtigkeit der Figuren, die sich doch allemal auf gründliche Kenntniß der Anatomie und der Knochen stützt, sei ohne Bedenken in das Gebiet der Historienmalerei zu verweisen, es genüge bei ihrem Kunstfache eine lebhafte, schlagende Charakteristik des Gesammtgedankens, durch harmonisches Zusammenwirken der Bestandtheile des Bildes; sie stellen sich auf diese Weise mit einem Fuß in das Gebiet der Landschaftmalerei, während sie sich für den andern Platz in einem Kunstfache zu erhalten streben, dessen Boden nur dann zu hoch steht, wenn es gilt, die nöthigen Opfer des Studiums und der Ausdauer zu bringen; darum giebt es auch Genregemälde, in denen die Figuren fast nur aus zusammengehängten Kleidungsstücken mit Kopf, Händen und Füßen bestehen, welche aber bei der lebhaftesten Composition und jeder Größe des Formates den Werth gewöhnlicher Landschaft-Staffagen nicht überschreiten.

Um demnach nicht in die Falten-, Knopf- oder Schnallenmanier zu verfallen, die nur durch den Accent des Zeichen-Stiftes ihren Werth erhält, der doch bei der Ausführung in Gemälden verschwindet, sehe man bei der Anlage einer Figur nach der Natur auf die Bewegung, die Stellung und Verhältnisse der Haupt-Glieder, dann erst nach und nach auf die Charakteristik der Costüme und Verzierungen, und vergesse nie, daß letztere, da sie im Stande sind, mangelhaften Figuren gefälliges

Ansehen zu verleihen, dasselbe bei richtiger Zeichnung in vermehrtem Maaße thun müssen.

Weil beim Modellzeichnen nach der Natur manchmal geruht, d. h. zu Gunsten des Modells ausgesetzt wird, so verändern sich allemal an weiten Gewändern die Faltenwürfe, und dieß an weiblichen Röcken und Schürzen so auffallend, daß oftmals der Contour des untern Theils des Leibes sich anders zeigt. Diesem nicht zu unterliegen, oder sich daran irre machen zu lassen, zeichnet man alle Contouren, wenn das Format nicht zu klein ist, mit der Reißkohle; wenn sie richtig sind, stückweise vom Kopfe an den Hals, die Brust mit dem Zeichenstifte aus, und schreitet letztlich nur dann zur Ausführung des unteren Figurentheils, wenn man so viel Zeit vor sich hat, für einmal damit fertig zu werden; denn jede Unterbrechung bringt neue Falten-Motive hervor, die nur unter sich harmonirend, mit vorher angegebenen nicht vereinbar sind.

Man täusche sich dagegen auch nie mit einer gefälligen Manier, die, geübt, blos die Hauptmotive zu erforschen, Vieles übersieht, was zur Vollendung eines gediegenen Bildes unerläßlich ist; nichts darf ausgelassen werden, die kleinsten Fältchen sind von Bedeutung, indem ein Theil derselben die Form, andre die Jugend, oder die üppige Fülle der Formen bezeichnen; es giebt Mittel genug, den Naturzeichnungen Effekt und technischen Ausdruck zu geben, man hebe nur die Hauptmotive des Schnittes wie der Falten durch kräftigere Striche hervor.

Ehe man zur Modellzeichnung schreitet, setze man seine lebende Figur so, daß sie in der nach dem Entwurfe angegebenen Beleuchtung und dem richtigen Horizonte oder Augenpunkt, dem Alles im Bilde untergeordnet ist, sitze, stehe rc.; sonst sam-

melt man vergeblich die schönsten Zeichnungen; im Bilde, bei der Zusammenstellung, zeigt sich bald bodenlose Verwirrung, aus der sich nur ein schon kunstgeübter Maler gewandt zu ziehen weiß. Letzteres zeigt die Lehre der Perspektive, welche eine höchstnothwendige Hülfswissenschaft ist, deren Erklärung in diesem Buche kein Platz angewiesen werden konnte; die besten Werke darüber sind Thibaut, Haindl in München und Andere, deren es viele in vortrefflicher Ausstattung mit bildlichen Beispielen giebt. In derselben Weise mit höchster Genauigkeit verfährt man mit den Umgebungen der Figuren, seien es Zimmer, Hallen oder Landschaften; alle müssen in Linien der Motive und Perspektive, in der Farbe und Behandlung nach den Figuren sich richten.

Gemalte Studien geschehen ebenso, besonders wenn Modelle es dem Künstler gestatten, sie mit ganzem Fleiße aufzufassen; dann gewährt ihm der Apparat, der bei der Landschaftmalerei anempfohlen ist, die größte Erleichterung; wie überhaupt die Genremaler mit den Landschaftern ziemlich gleiche Grundsätze beobachten, nur daß zum Studium der Ersteren die Figuren und Thiere zur Hauptsache sich erheben; deßhalb findet man sie auch meistens in Gesellschaft auf dem Lande und in Städten bei einander, und was der Landschafter von dem belebten Genremaler für seine Staffagen benützt, erwirbt sich letzterer für die anziehende Umgebung seiner Figurenbilder.

Der Gedanke oder Inhalt eines Genrebildes soll als ein gefühltes Ganzes aus der Phantasie entsprungen sein, wenn er sich gleichwohl auf Erlebnisse, Erzählungen oder darauf fortschreitende Combinationen stützt; nur dadurch ist Gesammteindruck und tieferer Zusammenhang möglich. Sehr großen Mangel an Talent oder gutem Willen zeigt es, aus

zufälligen, wenn auch charakteristischen Figurenstudien im Einzelnen oder deren Zusammensetzung Kunstwerke bilden zu wollen; hierin ist der Grund der Erscheinung so vieler sentimentaler Schmachtfiguren gelegen, denen durch den ausschließlichen Ausdruck des Auges, ohne sonst viele Mühe, und in nur abwechselnden Geschlechts-, Alters- Standes- oder Costüm-Verhältnissen, anziehendes Interesse verliehen, und der Sinn wie der Geschmack für die Kunst ungemein verdorben wird. In diese Kategorie gehören die unzähligen betenden Gruppen, sehnenden Ritterfräulein und Bauermädchen, Bereuenden und Trauernden rc., die größtentheils von dem Phlegma der Künstler ihre Ableitung fanden; doch giebt es hinwiederum sehr schöne Gemälde dieser Art, die dem Zartgefühle talentvoller Künstler direkt entstammen; daß davon hier abgesehen sei, versteht sich wohl von selbst, und wird dieser sehr wohlgemeinte Rath für junge Kunstfreunde von jenen nicht mißdeutet werden, denen vaterländische Erinnerungen und Sympathien zeitweise derartige Ausdrücke innigster Empfindung hervordrängen.

Sobald der junge Genremaler auf Reisen geht, ganz in derselben Weise ausgerüstet, wie der Landschafter, ist ein Taschenskizzenbuch der angelegentlichste Theil seiner Ausstattung; er hat es allzeit zur Hand; beim Ausruhen, Einkehren zum Mittagsmahl und dem Uebernachten zeigen sich unzählige Dinge, die er sich sammelt, indem er sie in sein Skizzenbuch aufnimmt; seinem Gedächtnisse soll er dabei nicht das Geringste zumuthen, Alles muß er gleichsam „schwarz auf Weiß" mit nach Hause bringen; denn es giebt nichts in der Natur, was er nicht brauchen könnte. Wenn der Aufenthalt auch von ganz kurzer Dauer ist, das darf nicht abhalten, von Figuren

Geräthschaften, Thieren, Häusergruppen mit der Umgebung, wenn auch nur Umrisse zu erlangen; auch diese, wenn sie mit einigem Talente hingeworfen sind, erweisen sich ungemein nützlich; denn die Formen selbst der einfachsten Dinge sind meist, wenn auch nur an einzelnen Stellen derselben, so launig und eigenthümlich, daß das beste Gedächtniß nicht ausreicht, Alles zu behalten. Aus dieser Ursache sind Fußreisen innerhalb der malerischen Gegenden durchaus nothwendig, feste vorgesetzte Tagereisen nicht rathsam, weil der Zeichner da halten soll, wo er Schönes sieht, welches zu finden, doch wohl der Zweck seiner Reise ist. Vorsätze, später einmal wieder dahin zu kommen, gehen selten in Erfüllung, und die augenblickliche gute Stimmung für gewisse Schönheiten, welche die wirkliche Gewährleistung des Gelingens ist, kehrt meist nie wieder.

So sammelt sich demnach der junge Kunstfreund viele brauchbare Zeichnungen, bis er an den eigentlichen Stationsorten für Künstler seines Faches angekommen ist; hier sucht er seine bestimmten Studien, wie die Skizzen, welche er mitbringt oder die er an Ort und Stelle macht, es erheischen, und verfährt so wie im Eingange beschrieben ist.

Ueber die Entwürfe der Skizzen aus dem Leben.

Dazu gehört ein sogenanntes malerisches Gedächtniß, d. h. ein solches, das nicht auf den Ausdruck im Allgemeinen beschränkt, sondern auch im Stande ist, die Formen bis auf das Kleinste mit Sicherheit anzugeben, und dazu gehört eben so viel Scharfsinn als Uebung. Gewöhnlich zeigt sich das Talent

zur Kunst hiemit an; doch giebt es auch bedächtige Talente, denen die Auffassung der Naturgegenstände zur Wiedergabe aus dem Gedächtnisse ungemein schwierig wird, die es sogar nie zur Fertigkeit bringen, obgleich die vollendeten Gemälde derselben oftmals höchst werthvoll ausfallen. Lebhafte Skizzen aus der Phantasie bilden gewissermaßen die Essenz des Kunst-Lebens, sie gehen mit dem göttlichen Gefühle der Schöpferkraft, aus der sie entspringen, gleichen Schritt; die geistigen Elemente zur Herstellung einer gezeichneten Poesie treten darin so nahe zusammen, mit Weglassung vager Bestandtheile der Natur, selbst oft auf Kosten der Correktheit, daß der Inhalt derselben meist vereinter vor das Auge des Beschauers tritt, als dieses bei vollendeten Gemälden vorkommt, wenn diese nicht mit der ganzen Energie und Bündigkeit der ersten Begeisterung durchgeführt sind. Oftmalige Versuche, die nach und nach in gewisser Sicherheit gedeihen, sind die beste Anleitung zu diesem Geschäfte, das eigentlich keiner Regel oder Lehrmethode unterstellt werden kann. Gleichwohl soll hier ein Versuch zur deutlicheren Verständigung angeführt werden, wie der Anfänger im Skizziren (Componiren) zu Werke gehen könne. Angenommen der junge Kunstfreund wollte einen Handwerksburschen zeichnen, „der in die Fremde geht". Er ergreift ein Blatt Papier, spitzt sich die Reißkohle, und überdenkt sich kurz die charakteristischen Eigenschaften einer solchen Figur von Kopf bis zu Fuß. Er erinnert sich daß ein solcher:

> einen mit Wachstuch überzogenen Hut, mit kleinen Fältchen durchbrochen, habe, ferner einen Strauß darauf stecken, als zartes Andenken,

dieses zeichnet er; und setzt nach Ermessen einen Kopf darunter an; hierauf findet er:

ein Staubhemd mit Brusttaschen; aus letzteren sieht
heraus:
das Wanderbuch mit dem Taschentuch, der Tabaks-
beutel; ferner:
das Felleisen mit Tragriemen, oft auch unten her Räd-
chen zum Ziehen,
die Tabakspfeife in der Hand, in der andern
einen mit geschälten Zweigen umwundenen Stock ꝛc.
So wäre die Hauptfigur da; die Hauptsache ist also, daß Nichts vergessen wird, was den Moment, den Stand, den Zweck schildert. Wenn nun die Figur sich entfernen soll, so versteht sich von selbst, daß das Thor des Ortes, den sie verläßt, hinter ihr steht; es folgen zwei Cameraden mit Trinkgefäßen, um dem Reisenden den letzten Labetrunk zu reichen, unter dem Thore, wenn es beliebt werden sollte, ein paar Mädchen, von denen die Eine ihr trauerndes Gesicht in die Schürze verhüllt.

In diesem einfachen Beispiele ist die Charakteristik, der Zweck, und die Wirkung der Handlung angegeben, daher dieselbe bei einiger leidlicher Zeichnung Interesse erregen wird. So verfährt man anfänglich bei allen Skizzen, und wählt nur solche Gedanken, die von Kindheit auf sich vielmal vor den Augen eines Jeden wiederholt haben, und läßt sich von der mangelhaften Darstellung der Verhältnisse und Einzelformen durchaus nicht abschrecken; das bessert sich nach und nach von selbst. Ist der Entwurf mit der Kohle so weit wie möglich gediehen, so reibt man sich schwarze Tusche an, und zeichnet mit der Feder in festen Strichen, mit bei jedem Federzuge beobachteter Aufmerksamkeit, ob sich nicht im Ein- oder Hinausrücken des Striches etwas verbessern lasse, die ganze Skizze (Invention, Composition) nach, dieselbe fleißig aufbewahrend, bis zu späte-

ren Zeiten mehrerer Meisterschaft. Das Familienleben, Jahres- und Tageszeiten, Glück und Leid 2c. öffnen dem beginnenden Compositeur zahllose Motive, immer neu und schön; wenn sie nur ursprünglich und mit Gefühl erstrebt sind, so wird die wachsende Freude an diesem schönsten, reichsten Schaffen unendlicher Lohn sein.

Rasche Bewegungen, feiner Ausdruck von Gesichtern, Gegenstände der Anmuth oder figürlichen Grazie 2c. bleiben füglich späteren Versuchen vorbehalten, da selbe Routine und Meisterschaft in der Zeichnung bedingen, ohne welche ein derartiger Versuch unfehlbares Mißlingen und Schwächung des Muthes zur Folge haben würde.

Die Winterabende bieten zu diesen Uebungen die vortrefflichste Gelegenheit; die theils schwache, theils gebundene Lichtbeleuchtung gestattet, ohne gerade zu copiren, keine andere künstlerische Unterhaltung; dagegen ist das heimliche Zimmer mit dem concentrirten Lichtschein ungemein geeignet sein Inneres zur Composition zu sammeln. Für die ersten Jahre läßt sich aus jeder Beschäftigung lernen, und nützt das Copiren guter, eigenhändiger Radirungen vorzüglicher Meister ungemein, um seinen Gedanken eine gewisse Sprache geben zu lernen, zugleich auch seinen Geschmack in dem zu bilden, was künstlerisch schön ist, und was zu einem guten Bilde gehört; allein so bald man nur im Besitze von einigen Naturzeichnungen ist, lerne man selbige benützen, etwas daraus machen, ohne sie schlechthin zu copiren; und sei es nur wegen der innigen Verbindung der Hand mit dem Geiste, und der Gewandtheit halber, — die daraus erfolgende Leichtigkeit des Vortrags ist Erfolg genug.

Nun ließe sich einwenden: aber wofür so frühe componiren, die richtige Zeichnung mit den hülfswissenschaftlichen Beding-

ungen ist doch wohl das Erste, die Hauptsache. — Zugegeben; was aber hier damit gesagt werden soll, folgt nun bei.

Alles, was man herbe entbehrt hat, lernt man schätzen. Bei den Erfinduhgen von Skizzen des Anfängers handelt es sich bei weitem weniger um die schlagende Darstellung des versuchten Gedankens, als ihn hinzulenken auf die Nothwendigkeit, seine Zeichnungen und Alles, was er in der Natur sieht, bis ins Einzelne mit möglichster Genauigkeit aufzufassen; Alles sich als sicheren Besitz vermöge des Gedächtnisses zuzueignen, um bei späteren Compositionen jeden Bestandtheil mit Charakter und Formenkenntniß angeben zu können. Damit sind übrigens die dadurch erlangten Vortheile noch nicht erschöpft; die Zeichnungen nach der Natur erhalten bald weit mehr Verstand, zufälliges Verrücken der Bewegungen des Modells bringt den Zeichner später nicht aus der Fassung, und was das Wichtigste ist, der dadurch geweckte Geist desselben gestattet keine ausdruckslosen Auffassungen nach der Natur.

Die Thiermalerei giebt hiezu das geeignetste Beispiel, indem Maler dieses Faches erst dann eigentlich ein Thier nach der Natur zeichnen können, wenn ihnen dessen Formen und Wesen aus dem Gedächtnisse geläufig sind.

Wie bei den Landschaftern gehört der Sommer dem Studium der Natur, der Winter dem Geiste; und muß die Natur dem letzteren für die Erfolge im Winter zur Folie dienen, wie die erlangte Innigkeit und Spannkraft des Geistes durch Composition das Eindringen in das Geheimniß der Natur befördert; deßhalb verwende man die Winter-Abende zu Entwürfen; das Studium der Perspektive, Anatomie an Menschen und Thieren, Lektüre guter Bücher der Geschichte der berühmtesten Nationen und classische Dichtungen rc. wechseln als Auffrischung des

Geistes damit ab; empfindsame Dichtungen hingegen, deren Inhalt wenig Erscheinungen gesunder Thatkraft, oder nur solche Vorkommnisse oder Erfindungen zeigt, die durch den beigelegten Text erst erklärlich werden, müssen billig wegbleiben, ihr Inhalt senkt sich leicht in das jugendliche Gemüth, und führt oftmals, wie bereits gesagt, zu unverständlichen, krankhaften Kunsterscheinungen.

Als weiterer Vortheil in Uebungen zur Composition soll hier einer Art gedacht werden, die ihrer naturgemäßen Richtung halber überaus vortheilhaft ist. Nach vieljährigem, und erfolgreichem Studium kommt der Kunstfreund behufs schöner Darstellung der menschlichen Figur auf das Skelett (Gerippe) zurück, und findet, daß in dessen Ebenmaaß und Einzelformen die Grundlage aller Schönheit, des Ausdruckes und Lebens enthalten sei; auch dazu eignen sich die Winterabende, um die Formen und Knochenverbindung durch Copiren guter Naturnachahmungen (etwa der Fischer'schen Ausgabe) oder nach der Natur sich recht einzuprägen. Da nun alle Bewegungen des Menschen durch die Veränderung der Stellung der Knochen sich aussprechen, befleißige man sich zeitweise und sogar durch oftmalige Wiederholungen, seine Gedanken zuerst auf die einfachste Art anzugeben, d. h. blos mit einzelnen Strichen für jedes Glied, die man dann ganz bald mit einem zweiten (Ausfüll-) Striche vervollkommnet.

Obgleich diese Lehre nicht neu, und von den größesten Künstlern in ältesten Zeiten schon beobachtet wurde, so gehört sie ausdrücklich hieher, um Anfänger zu verwarnen, ihre Entwürfe ohne Angabe der Hauptknochenbewegung nicht zu beginnen, wie es von Manchen geschieht, die mit ängstlicher Schülerhaftigkeit sogleich auf den Ausdruck des Kopfes in der ent-

worfenen Figur sehen, von dessen Gelingen oder Nichtgelingen der magere Erfolg der Composition abhängig gemacht wird. Man darf daher vor dem allgemeinen Ausdrucke der Bewegung entworfener Figuren durchaus nicht erstreben, den Köpfen, wenn es nicht (was bei mehrerer Uebung leicht ist) mit wenigen Charakterstrichen geschehen kann, Seele und Leben der Rundung zu geben; im glücklichen Falle befriedigt die Bewegung des Ganzen zu frühe, im entgegengesetzten Falle giebt man sich selbst dem Zufalle eines Augenblickes Preiß, da vielleicht in nächster Stunde mehr Gelingen zu erlangen gewesen wäre, und man letztlich nur zu gerne das Gelungene der übrigen Figur deßhalb gering schätzt. Beim Componiren ergiebt sich ferner ein Vortheil bei der Stellung der Hände. Viele Künstler, Anfänger insbesondere, quälen sich, die Hände mit dem Ausdrucke des Kopfes und der Seele in Uebereinstimmung zu bringen, indem sie, nach der Anlage des Contours des Kopfes, die des Halses, und als Fortsetzung die Ober-, die Unterarme, zuletzt die Hände zeichnen. Das mag bei großer Uebung im Figurenzeichnen ganz wohl gelingen, allein der Anfänger erleichtert sich ungemein die Arbeit, wenn er, ehe er den Arm angiebt, gleich die Hände dahin stellt, wo er glaubt, daß die höchste Spitze des Ausdruckes, den er erreichen will, anzugeben sei. Die Bewegungen der Hände geben nach dem menschlichen Gesichte den feinsten Sinn, sie suchen sich bei Gemüthsbewegungen Rath durch Anlehnen an rührungslose Theile, drücken Verlangen, Widerstand, Beifall, Warnungen, Drohungen, Bitten und Verzweiflung aus, je nach ihrer Stellung unter sich selbst, oder zu dem Körper. Ganz unabhängig darin, muß der Arm ihnen folgen, wohin die Schnelle der Seele sie anweiset, und da die Bewegung des Handgelenkes unterstützt oder ersetzt, was das einfache

Armgelenk versagt, so ist der Umfang der Handbewegungen von unzählbarer Abwechslung, und die Beobachtungen desselben ein Hauptgegenstand tiefen Studiums der Figurenzeichner. Z. B. eine betende Gestalt mit gefalteten Händen zeigt sich in vielfachen Nüancen von dem pflichtgemäßen bis zum flehendlichsten, inbrünstigsten Gebete, und die Hände stehen in unmittelbarer Correspondenz mit den Augen und dem Kopfe überhaupt. Ein geradeaus sehendes Gesicht mit gefalteten oder straffanliegenden Händen zum Gebete und blos erhobenem Auge ist der gewöhnliche Ausdruck dieser Verrichtung; nur wenig mehr gehobene Hände, wenig zurückgebogener Kopf mit angestrengt erhobenem Auge ist schon ein viel innigerer Ausdruck; erhobene Arme und Hände mit wagerechter Lage des Gesichts dem Himmel gegenüber, mit hinaufgehobenen Schultern und Brust — das Zeichen großer Nöthen oder innigster Aufopferung dem himmlischen Retter und Vater. Das Zusammenlegen der Finger bei frommer Gemüthsstimmung zeugt von mehrerer Ruhe, oder tiefster Zerknirschung, die augenblicklich den Glauben an schnelle Rettung nicht festhalten kann. Offene Arme beim Gebet zeigen von reinem, gotterfülltem Herzen, verschränkte mit Vorbeugung des Körpers tiefste Demuth. Ueberall sind die Hände die Führer der Arme, obwohl letztere unmittelbarer mit dem Körper im Zusammenhange sich befinden. Ebenso sind die Finger unbedingte Führer unfehlbarer Eindrücke; der Daumen ist der gemeinsame Diener der übrigen, mit dem Zeigefinger nimmt er, mit dem Mittelfinger hält und fühlt er, mit dem Goldfinger betastet er, während der kleine Finger durch seine Stellung das Maaß des Verlangens bestimmt; wie der Landmann z. B. mit vollen fünf Fingern seinen Pflug anfaßt, so nimmt er auch die Instrumente zum Essen, Spielen rc.; der feinere Mensch dage-

gen ist der Anmuth halber stets bestrebt, sich rauherer Bewegungen der Gesammtwirkung der Hand zu enthalten, weßhalb er sich in den meisten Fällen nur der stärkeren Finger bedient, und den kleinen Finger gleichsam spielend ohne Funktion läßt. Daher entspringt der Ausdruck der Grazie an Händen, mit welcher im Zeitalter der Zöpfe so viel geziert worden ist, wo man sich selbst scheute dem Handgelenk den Schein seines Daseinszweckes zu belassen. Mit der Stellung der Hände ist zugleich der Ausdruck der Form, an was diese erinnert, bedingt; die eingeschlagenen Finger sind stumme Zeugen, wenn einzelne gestreckt vorstehen; der ausgespannte Zeigefinger mit dem Daumen bedeutet, das die Seele jenen Gegenständen, worauf die Spitze des ersteren gerichtet ist, ihr Augenmerk schenke, und der ausgespannte Daumen bereit sei, davon geistigen oder wirklichen Besitz zu ergreifen; ist diese Stellung der Hand nach Oben gerichtet, so wird sie mahnend durch Androhung moralischer oder physischer Folgen; beim Schwören gesellt sich dazu der Mittelfinger, um gleichsam beiden Gewalten des Himmels, der lohnenden wie der strafenden, sich zu verpflichten. Ungemein leise sind oft die Anzeichen der Bedeutung der Bewegungen, und dennoch bestimmen sie unbewußt das menschliche Gemüth. So ist der Eindruck einer mahnend erhobenen Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger ganz identisch mit dem einer Kirche sammt dem Thurme, und wer hat noch nicht die friedliche, heimliche Wirkung empfunden, die bei Abenddämmerung ein ganzes Dorf mit seiner Kirche hervorbringt? — In Mitte zum Gebete erhobener Hände (der abfallenden Dächer) zeigt die erhabene Kirche mit dem Thurme, als mahnender Fingerzeig, nach jenem Frieden, der nur denen zu Theil wird, die mit dem Seegen ihres Gottes der nächtlichen Ruhe sich anvertrauen; — von so leisen

Andeutungen hängen oft die Begriffe und Sympathien für große Schöpfungen des Geistes und der Gewerbsthätigkeit ab, welche zwar nicht in Jedermann zum Bewußtsein gelangen, im Ganzen aber tief gefühlt werden.

Besonders bei Gruppen von Figuren ist vorangegebener Vortheil von großem Nutzen, wo man nach innerem Gefühle allemal gewisse Theile des Körpers an bestimmte Stellen bringen will, wo sie im Stande sind, die erwünschte Wirkung zu machen, da zeichne man dreist dieselben hin, und verbinde sie mit dem übrigen Körper. In bedeutenderem Maaße tritt die Wichtigkeit dieses Satzes bei der Historienmalerei ein, wo der Zusammenfluß der Linien des Nackten so conformirt (angefaßt) sein muß, daß die Berührung der Glieder verschiedener Figuren nicht unbehaglich oder peinlich wird; selbst bei „einem Kindermord zu Bethlehem", wo es sich nicht gerade um „Wohlthun" handelt, vermeidet der gewandte Compositeur abklackende, unschmiegsame Anwendung der Hände, und erreicht auf obige Weise, wenn er solche Stellen vorerst ausbildet, große Erleichterung für seine Arbeit.

Die Anziehung eines Beispieles aus der Historienmalerei ist hier ebenso am Orte, als stände dieses unter den, diesem Kunstfache eigens gewidmeten Zeilen; in dieser Beziehung (dem Componiren) werden ganz gleiche Mittel angewendet, die sich blos dem Zwecke nach unterscheiden.

Bei der Stellung der ganzen Figuren muß der innigste Ausdruck ihrer Bestimmung in der Composition erreicht werden; dies geschieht lediglich dadurch, daß sich der Zeichner, wie dies auch der Schauspieler thut, ganz in die Gemüthslage versetzt, in welcher die vorgestellte Figur sich befinden soll, und

vermeidet dabei, wenn es mit der Handlung oder der Idee verträglich ist, zu viel Ausspreitzung der Arme und Beine, um nicht theatralisch oder übertrieben zu componiren; dem Maler kommt der Ausdruck der Physiognomie zu Statten, deren Wirkung auf der Bühne durch die meist zu große Entfernung des Beschauers verloren geht, weßhalb in ebenberührter Kunst mehr Bewegung der ganzen Figur, doch auch nicht in übertriebenem Maaße, am Orte ist.

Der Ausdruck der Bewegungen des Körpers ist ebenfalls berechenbar, wiewohl von unzähliger Abstufung der Bedeutung. Im Ganzen beginnt man mit dem Vergleiche der Wirkung des Ausdruckes der Stellung mit der einfach gerade aufgerichteten Figur, wie die Soldaten mit dem Commandowort „Achtung" sich halten; hat der Soldat Freude an seinem Stande, so wird das Wort des Befehlenden seinem Kopfe eine höhere, zurückgeworfene Haltung geben, gleichsam als schaue er mit Stolz, sein muthiges Herz jederzeit für's Vaterland bluten lassen zu können, auf die Umgebung herab; mit wenig gesenktem Haupte hört er eine Vermahnung in größter Unterordnung an, unmerklich zur Seite geneigtes Haupt spricht Leid oder Mitleid aus; und Alles bei unbeweglich gerader Haltung des Körpers, dessen Beihülfe dem Ausdruck den Grad und die näheren Beweggründe des äußeren Ausdruckes verleihen würde.

Der Staatsmann hebt stolz auf die Höhe seiner Stellung und Verdienste das Haupt empor; allein gewöhnlich rundet der Genuß des Ansehens und der Sicherheit den Unterleib mit der emporgehobenen Brust in munterem Vortritte ab und giebt behagliches Ansehen; selbst die Grüße desselben sind bezeichnend: gegen den Unterstellten wird der Kopf immer noch die aufrechte Stellung behalten, um blos durch die einfache Verbeugung des

Körpers der Sitte oder gleichwohl dem besten Willen gemessene Rechnung zu tragen; aufrechte Haltung der Figur bedeutet überhaupt innere Einigkeit, Feststellung haltbarer Grundsätze ꝛc., die durch zu starkes in die Brustwerfen des Kopfes etwas herausfordernd erscheint. Vorgeneigtes Haupt zeigt ein gewisses Streben, Suchen, Lauschen an, wenn die übrigen Glieder oder Kopftheile damit, lebhaft bewegt, übereinstimmen; bei ruhiger, schlaffer Haltung betrübte Stimmung, Demuth oder Trauer. Alle Bewegungen des Körpers, die auch nur in der Hauptsache hier anzuführen, unmöglich wäre, tragen laut den Ausdruck ihrer Bestimmung in sich, wenn man nur sich mit den allgemeinsten Eindrücken vertraut gemacht hat. Der Höfliche bückt sich, um dem gegenüber Stehenden erhöhte Stellung über sich einzuräumen; der Lauscher steht auf den Zehen, um durch die Reizbarkeit seiner Fußspitze seinem ganzen Wesen mehr Schärfe der Wahrnehmung zu verleihen; der Widerspenstige biegt selten seine Knie und geht auf den Fersen; der unsichere Speculant schwankt hin und her mit dem Kopfe, die Hände in den Rocktaschen verloren, wo sie suchen, was hinein kommen soll; der sorglose Ausläufer ist einer aufrechten Haltung nicht fähig; der Uebermüthige betrachtet die Umgebung, indem er ihr den Rücken kehrt, über die Schulter, sein theuerstes Ich sich selbst bewahrend; das bescheidene Mädchen mit gesenktem Köpfchen, dem Veilchen gleich, mit am Halse hoch angesetztem Stiele, ein geborenes Ja! und keines Widerstemmens fähig.

Man braucht nie tief zu suchen nach dem Goldgewichte des Ausdruckes; je einfacher die Auffassung nach der Bedeutung der Figur in einem Bilde ist, desto kräftigere Wirkung macht sie; den Kopf muß man sich als letzte Kraft bewahren; hat die Stellung so viel Ausdruck, daß sie sich ohne Kopf schon verstehen

läßt, so kann es am Gelingen nicht fehlen; daher wird noch einmal auf die oben beschriebene Weise hingewiesen, wo das Skelett zur Grundlage jeder Stellung empfohlen wurde.

Die Beine sind von einfacher Bedeutung, sie erhöhen mit der Bewegung des Körpers den Ausdruck des Kopfes, sie nehmen bei angreifender, unternehmender, auch fliehender Bedeutung schreitende Bewegung an, in der Ruhe nähern sie sich einander ꝛc.; doch bedürfen sie fleißigen Studiums, weil ihre Verhältnisse der Länge und Kürze große Bedeutung ausüben, auf Großartigkeit, Grazie oder Gemeinheit; in engstem Verbande mit diesen; — gleich empfehlenswerth sind die Füße aus denselben Rücksichten.

Bei Erfindung von Skizzen zu späteren Gemälden, oder wenn überhaupt der Kunstfreund schon einige Gewandtheit im Entwerfen hat, soll er sich gewöhnen, keine Figur zu verlassen, bis sie nicht den letzten Grad des Ausdruckes und der Bewegung hat, und wohl bedenken, daß hierin vorzüglich die erste Bedingung gediegener Künstlerschaft liege, und es sein eigenes Verschulden ist, untergeordneten Talenten beigezählt zu werden, deren Stumpfheit eine Sublimation oder Verfeinerung gewählter oder aufgetragener Motive zu Darstellungen nicht zu erzielen im Stande ist. Man glaube ja nicht, daß selbst die befriedigendsten Entwürfe in allen Theilen auf das erste Mal schon unverbesserlich seien; darum lege man sie für einige Tage weg, prüfe bei Wiedervornahme derselben, ob die Stellungen, Gruppen, Umgebungen in schlagender Uebereinstimmung seien, und derjenige Moment der Handlung getroffen, wo die Zusammenwirkung aller Theile auf das Deutlichste den zu Grunde liegenden Gedanken ausspricht. Die vorgestellten Handlungen müssen

allgemein menschlich, demnach Jedem verständlich sein; eingebildete Effekte, Suchen und Erwarten von Dingen, die nicht leicht errathen werden können, Reden durch deklamatorische Stellungen sowie Sinnbilder, sofern diese nicht durch Geschichtskenntniß und die handelnden Personen bekannt sind, eignen sich durchaus nicht zu verständlichen Compositionen.

Daher erhalte der junge Kunstfreund sein Gemüth in einfachem, ungereiztem Zustande, und vermeide sorgfältig die Lektüre überromantischer oder schwärmerischer Novellen und Romane, deren Hauptmomente immer nur durch den Zusammenhang mit dem übrigen Inhalte ins Licht gedrängt sind, die nur dann brauchbar werden, wenn der Compositeur die Fertigkeit besitzt, daraus allgemein mögliche, gleichwohl seltene Thatsachen zu bilden.

Ein Anderes ist es dagegen, wenn der Anfänger sich entschließen kann, einen ganzen Cyclus für ein classisches Helden- oder romantisches Gedicht zu componiren, wo alsdann alle schöneren Momente ausgewählt, einen künstlerischen Commentar bilden, und insgesammt als Illustration dem Texte beigelegt werden können; dieses ist ein sehr lobenswerthes Bestreben, und kann der beginnende Compositeur sich Uebung im Erfinden und Zeichnen von Gruppen, Charakteren und entsprechender landschaftlicher Staffage verschaffen, und an solchen Poesien sich erkräftigend, heranklettern. Es braucht dann nicht blos bei den Entwürfen sein Bewenden zu behalten, sondern man kann die Natur in nackten und bekleideten Modellen benützen, und sich so auf das Gediegenste zur Meisterschaft emporschwingen: ein Weg, den die meisten großen Künstler betreten und auf demselben die Höhe der Kunst erreicht haben, auf welcher sie die Bewunderung der Welt auf sich ziehen. Hier kommt es nur

auf Selbstkraft, Ausdauer oder Ermunterung an; erstere sich zu verschaffen, kostet anfänglich nicht unbedeutende Mühe, bis nach und nach die Ueberzeugung eintritt, wie jene Stellen, wo die Natur zum Vorbilde gedient hatte, weit über die glücklichsten Stellen eigener Produktion aus dem Gedächtnisse durch Richtigkeit und Schönheit hervorragen. Auf solche Art des Studiums werden alle Kräfte zugleich gehoben, die Erfindung, das Kopf- und Gliederzeichnen, Anordnung von Gewändern, richtige Beleuchtung, Rundung, Farbe und Perspektive.

So vortheilhaft es ist, viele Entwürfe zu machen, so nothwendig ist es, bei Zeiten auf die vorangegebene Weise die Natur bei der Vollendung einer Zeichnung zu benutzen; damit die vortrefflichste Eigenschaft der ersten Erfindung, die geistvollsten Stellen kräftig hervorzuheben, mit der Möglichkeit, wie die Natur die Bewegungen gestattet, vereinbart werde; besonders bei raschen oder außergewöhnlichen Figuren, die in dem Entwurfe höchst lebhaft sich zeigen, und durch die Angabe der Hauptformen täuschend gerechtfertiget scheinen, wird man sich der Natur gegenüber oftmals überzeugen müssen, daß Verkürzungen, Wendungen ꝛc., wie sie in dem Entwurfe vorkommen, gar nicht möglich sind. Versäumt man diese gute Lehre, und giebt den Eingebungen seiner Phantasie zu viel Gehör, so ist nicht allein Stillstand der Fortschritte die unmittelbare Folge, sondern die allmählige Entfernung von der Natur wird in totale, unverbesserliche Verknöcherung und krankhaftes unverständliches Wirrsal ausarten.

Ueber die Ausführung eines Entwurfs zu einem Gemälde.

Daß der angehende Genremaler seine Motive zu Entwürfen und Gemälden aus seiner nächsten Umgebung suchen müsse, wird als sich von selbst verstehend angenommen, da ihm sonst die Modelle zur Ausführung fehlen würden; darum muß er darauf bedacht sein, wenn auch seine Phantasie bei Entwürfen ihn bereits über die Grenzen seines Gesichtskreises, in dem er lebt, geführt hätte, zu seinen ersten Bildern dennoch die Stoffe in der nächsten Umgebung zu suchen. Dasjenige Costüm, was in allen Ländern und durch Jahrhunderte anziehend geblieben ist, ist das der Armuth. Sie ist es, die stets mit der Zweckmäßigkeit sich befaßt, die die wunderlichsten, für die Malerei allezeit dankbaren Arrangements der Costüme und der Räume, worin sie lebt, hervorbringt, — dort, wo es am ungekünsteltsten zugeht, dort schlage der Maler sein Studium auf.

Man besuche solche Familien öfters und gerne, erleichtere ihnen ihr Loos durch gefühlte Theilnahme und Geschenke, wenn es sein kann, um als heimlicher Gast unter solchen Leuten sich bewegen zu können, ohne sie zu kränken. Ihr kärgliches Mittagsmahl, Tischgebet, Heimkunft am Abend, wo der Vater mit wenigen Spänen das Feuer schürt, umgeben von Weib und Kind, um über die Geschäfte des Tages zu berichten; die Geräthschaften, der Ofen, die Fenster, alle zeigen die doppelte Gestalt der Vergangenheit und der Gegenwart, vereint durch freundliche Leisten und aufgeklebte Papiere, lauter malerische Abwechslung. Das bescheidene Glück und die Zufriedenheit senken sich mit tiefer Rührung in das Gemüth des Zeichners, so beschließt er, zu Hause eine kleine Gruppe zu entwerfen, und

läßt sich Mann, Weib oder Kind dazu stehen oder sitzen, wie er sie braucht.

Hier zeigt es sich nun, in welcher Weise der Künstler die Natur aufzufassen im Stande ist, ob ihm das Herbe der Armuth der Darstellung wichtiger scheint, oder ob es ihm gelungen, sich zu überzeugen, daß auch die Armuth ihre glücklichen Stunden habe, oft gerade dann, wenn Reiche in Uebersättigung oder Furcht leiden oder sich langweilen. Besser vergißt der Zeichner mit seinen Modellen die materielle Lage, in der sie sich befinden, und nachdem er hinreichend überzeugt ist, daß auch hier vollkommenes Familienglück und innige Freude an der Natur vorhanden sei, betrachtet er die reiche Abwechslung der Flickwerke gleichsam nur noch als Eigenthümlichkeit des Standes.

In der Wahl der Situationen oder der Momente zeigt der Kunstfreund seine Stellung, die er in der Reihe der Künstler einnehmen will; von der Darstellung häuslicher Reinigungs-Scenen von ungebetenen Gästen bis zu den erhebendsten Siegen der Tugend über Armuth und Verführung.

Zwischen diesen beiden Polen liegt ein reiches Feld der verschiedenartigsten Motive zu Compositionen; davon wählt sich der Künstler jene Momente, die in einfacher Naturwahrheit die Eigenthümlichkeit der mit allen möglichen Entbehrungen versöhnten Menschen zeigen, wie sie ohne Neid und in freundlicher Ergebung ihres Daseins sich freuen; von sehr geringer Kunstbildung geben sich manche neuere Künstler, die darin ihre Auszeichnung zu finden glauben, wenn sie die Armuth, üppigem Reichthum gegenüber, in schroffem Contraste abbilden.

Bilder ersterer Art rühren und reizen zugleich, und sind poetisch, die letzterer Art erregen unverhaltbaren Widerwillen, sie mögen in der Ausführung auch noch so vollendet und mei-

sterhaft sein. Wer möchte nicht unter den munteren Gruppen spanischer Betteljungen gerne verweilen, wie sie uns Murillo vorgestellt? Sind diese nicht beneidenswerth in ihrem Glücke?

Nach der entworfenen Skizze also nehmen die geeigneten Modelle ihre Stellung an, und der Zeichner sorgt dafür, daß sie jene Kleider oder weiblichen Gewänder anbehalten, die sie täglich anziehen, weil darin das ganze Wesen der lebenden Person in jeder Falte ausgeprägt ist, meist in so bestimmter, fester Form, daß solche Kleidungsstücke, wenn sie an dem Nagel hängen, genau die Gestalt ihres Besitzers angeben. Erst in den Zeichnungen oder den gemalten Studien sieht man den wunderbaren Einklang und Zusammenhang des kleinsten Einbugs mit der inneren Form und den Hauptmotiven der Falten, der auch sogleich von denen erkannt wird, die weder die vorgestellte Person kennen, noch überhaupt Kenner der Kunst sind; das Ueberzeugende, schlagend Praktische rührt sie plötzlich.

Die Zeichnung nach der Natur (Modell) muß recht fleißig mit allen kleinen Ein- und Ausbiegungen des Contours, den Licht- und Schattenseiten der Falten, ihren Schlagschatten und Reflexen, Nähten, Flickwerken, Löchern, selbst mit der doppellinigen Dicke des Tuches, der Leinewand oder des Leders angegeben werden. Man kann sich bald eine ungemein praktische Weise angewöhnen, da alle Augenblicke Veränderung der Formen oder Farben auf dem üblichen kleinen Formate vorkommt, nur darf diese nicht über das Gewicht des Contours erhoben werden.

Richtige Anlagen des Umrisses nach der Natur sind bald geübt, folglich tritt auch die Möglichkeit ein, in der ersten Sitzung des Modelles, wenn diese nicht von zu kurzer Dauer ist, nicht nur damit fertig werden, sondern auch noch einen Theil der

Figur ausführen zu können; in diesem Falle schreite man Stelle für Stelle vorwärts, und übersehe nie, daß nach jedesmaliger Unterbrechung der Sitzung bis zu einer andern sämmtliche Falten-Motive der sehr beweglichen Theile der Kleidung, des Hemdes, Halstuchs 2c. durch das Aus- und Anziehen sich verändern; darum gebe der Zeichner wohl Acht, daß er bei keiner dieser Stellen in halber Arbeit aufhöre, sondern sie lieber nicht auszuführen anfange, wenn er nicht voraussieht, daß damit ein Fertigwerden möglich sei. Er giebt darum, nach genauer Zeichnung des Contours, auch nur da die Faltenmotive an, wo er Zeit findet, diese zu vollenden, oder aber wenn sie so schön und bezeichnend sind, daß er fürchtet, eine Veränderung werde dafür geringen Ersatz bieten. Nicht genug kann wiederholt werden, daß jede Einzelheit, selbst wenn sie Aehnlichkeit mit schon oft dagewesenen Formen hat, allezeit mit gleicher Liebe anzugeben sei, und man vergleiche nur die neue Form mit den früheren, so wird sich dennoch so viele Verschiedenheit zeigen, daß der Werth dieses gutgemeinten Rathes vollkommene Rechtfertigung erhält. Eben so ist es mit den Besätzen mit Bändern, Borten, Knopflöchern und den Knöpfen; bei näherem Betrachte haben alle diese Dinge so viele Abwechslung, daß auch hier die ganze Aufmerksamkeit angewendet werden will.

Denjenigen, welchen von Natur eine schnelle Fassungsgabe beschieden ist, will diese Accuratesse oftmals nicht behagen; sie haben mehr Sinn für den Ausdruck der Gesammtfigur, und behandeln dergleichen Kleinigkeiten mit Geringschätzung; darin fehlen sie sehr, und mögen dieselben nie außer Acht lassen, daß dieses hauptsächliche Charakterzüge ihres Faches sind, die sie nie, vermöge ihres Talentes oder Gedächtnisses, zu Hause an der Staffelei ersetzen können, ohne daß selbst der unbefangene Be-

schauer den Mangel der Wirklichkeit wahrnähme; für diese giebt es keinen bessern Rath, als sich von einzelnen Gewändern besondere Studien mit allen Einzelheiten zu machen, wo sie sich bald von der bezeichnenden Schönheit nationaler oder zuständlicher Charakteristik überzeugen werden.

Bei der Anstellung der Modelle nach dem Gedanken des Entwurfs hat man oftmals Schwierigkeit, die ganz genaue Nachahmung des Ausdruckes zu erlangen; durch die allzubestimmte Angabe der Richtung des Kopfes, des Körpers, der Arme tritt eine Befangenheit ein, die anfänglich als Steifheit wirklich sich zeigt; nach und nach jedoch läßt diese nach, das Modell sinkt, wenn die Stellung darnach ist, etwas zusammen, und schiebt sich gleichsam selbst in die gewünschte Haltung ein. Der geübte Zeichner, das wohl wissend, beeilt sich daher nicht, die Theile auszuführen, wo eine vortheilhafte Veränderung dieser Art eintreten kann, oder er giebt nach seiner Kenntniß des Ausdruckes, die er durch fleißiges Componiren lernt, da etwas zu, oder nimmt dort ab, wo er weiß, daß es unbeschadet des richtigen Contours geschehen kann; gewöhnlich richtet sich die Natur noch beim Auszeichnen des Umrisses ein, wo alsdann die Arbeit leicht nach Wunsch ausfällt.

Von besonderem Nutzen und sogar höchst nothwendig ist es, seine Modelle so weit von sich stellen zu können, daß man sie bei guter Beleuchtung ganz übersehen könne, und mindestens 2- oder 1½mal soweit davon Platz nehme, als das Modell in seiner Höhe beträgt; thut man das nicht, so werden die Untertheile des Körpers nicht nur viel zu groß in der Zeichnung, sondern sie passen auch gar nie zu dem oberen Stücke.

Zu diesem Zwecke ist es allerdings gut, die Modelle in seinem Atelier, wo Raum genug und hohe Fenster sind, zu

zeichnen; allein auf Reisen geht das nicht gut, deßhalb ziehe man vor, dieselben bei gutem Wetter und Sonnenbeleuchtung im Freien zu zeichnen, wo man jede beliebige Distanz und kräftige, massige Schatten für seine Figuren erhält.

Nun versteht es sich aber von selbst, daß, wenn ein Gemälde positiv in einem Zimmer mit niedrigen Fenstern seine Handlung vorstellt, die Beleuchtung und hauptsächlich die Farbe nachher darnach eingerichtet werden müsse, sobald der Contour in richtigem Verhältnisse ist.

Beim Zeichnen der Modelle zu einer Composition muß ein bestimmter Augenpunkt angenommen werden, d. h. der Zeichner muß bei der Arbeit zu den Figuren desselben Bildes unverändert auf gleicher Höhe sitzen, damit nicht eine Figur von einem höheren Standpunkte gesehen werden kann, als die andre; das Gleiche gilt von der nöthigen Umgebung, sei es eine Landschaft oder ein geschlossener Raum; in beiden muß der Horizont mit dem Augenpunkte, mit dem Standpunkte, von wo aus die Figuren gesehen sind, gleich sein, vorausgesetzt, daß der Grund, worauf die Figuren stehen, ein ebener ist; daher hüte man sich, was Anfängern sehr leicht begegnen kann, seiner Landschaft keinen höheren Horizont, d. h. da, wo die Ferne (wenn sie gleichfalls eben ist) von dem Himmel sich abscheidet, zu geben. In gleicher Weise ist auch bei der Gruppirung darauf zu sehen, daß diese nur, als von einem Standpunkte betrachtet, angeordnet wird, und nicht die Figuren an beiden Seiten so gezeichnet sind, als müsse man wegen jeder einzelnen seinen Standpunkt verändern. Die Hülfswissenschaft der Perspektive ist deßhalb unerläßlich, und jedem jungen Kunstfreund dringend anzurathen, sich bei Zeiten darin durch zu nehmenden Unterricht oder gute derartige Werke Erfahrung zu verschaffen; ohne diese wird

es ihm bei dem entschiedensten Talente nicht möglich sein, eine Figur richtig nach der Natur zu zeichnen, noch weniger seinen Entwürfen Ruhe und Einklang zu verschaffen. Der junge Kunstfreund gebe sich ja nicht der Meinung hin, als sei diese Wissenschaft eine trockene, — die ersten Beispiele werden ihm schon über Dinge Aufschluß geben, daß er nicht nachlassen wird, dieselbe sich ganz zu eigen zu machen; und die Ueberzeugung geht hervor, daß Alles, was er macht, ungemein an Schönheit, die von dem gewöhnlichsten Auge empfunden und gewürdigt wird, gewinnt.

Die Farbe der Stoffe mit der Schwärze des Stiftes beim Zeichnen anzugeben, ist nicht nothwendig; hier handelt es sich um den durchaus richtigen Umriß und die getreue Aufzeichnung der inneren Formen, welche meist an der Tiefe des Ausdruckes verlieren, wenn sie nicht in den tieferen Massen mit aller Energie wiederholt und abgestuft werden; zudem nimmt diese allzuviele Vollendung durch Nachahmung der Farbe soviel Zeit in Anspruch, daß man, um vollkommenen Genuß der Mühe zu gewinnen, lieber gleich die Studie malt, und sich somit das wahre Bild der Natur aneignet; auf der Durchreise genügt die Angabe der Farben mit Worten, die man an dem Rande der betreffenden Stellen angiebt.

Die Größe der Zeichnungen endlich richtet sich zwar nach dem Willen des Künstlers, wie groß er gedenkt seine Composition auszuführen; allein verkehrt würde es sein, wenn er zu kleinem Formate große Zeichnungen, oder zu großen Gemälden kleine Figuren und Staffage zeichnen wollte; zu kleinen Gemälden gehören spitzige Pinsel, da solche gleichsam mehr geschrieben als gemalt werden, indem keiner Stelle, die Umgebung ausgenommen, das Vollgewicht der Wirkung der Farbe ver-

liehen werden kann, und es rein unmöglich ist, ohne außerordentliche Meisterschaft aus kleinen Naturstudien die Fülle der Formen in ihrer ganzen Ausbildung mit der Farbe und deren kräftiger Modellirung, wie sie zu großen Werken nothwendig ist, herauszubilden.

Hat der fleißige Zeichner die erforderlichen Figuren sich gesammelt, so richtet er sein Augenmerk auf die Erwerbung der Umgebungen seiner Composition, wie er sich diese gedacht hat, daß sie dazu beitragen, den Charakter seines Bildes zu erhöhen oder näher zu bezeichnen. Ist es ein Zimmer, ein Hofraum rc., so faßt er auch diese nach der Richtung auf, wie es seine Gruppe erheischt; es ist ihm unverwehrt, durch Zugabe fehlender, bezeichnender Bestandtheile zu ergänzen, oder zu viel vorhandene zu vereinfachen; ganz bald erlangt er den richtigen Blick, worin die eigentliche Charakteristik liege, und erreicht durch Angabe einzelner weniger Linien, Geräthschaften, Auszierungen oder Mängel den ganzen Eindruck, den er beabsichtigte. Doch ist es allezeit nöthig, wenn man gerade keine vorgesetzten Studien zu machen hat, sich recht viele Zeichnungen aller möglichen Effekten häuslichen oder ländlichen Bedarfs zu erwerben, um vollkommene Ausbildung in der Wahl derselben zu erlangen. Ebenso in landschaftlichen Elementen muß der Genremaler ausgestattet sein; Lüfte, Fernen, Berge, Wälder, Felsen, Bäume, Wasserstudien aller Art müssen seine Mappen füllen, und dies mit möglichster Meisterschaft; denn getreue Darstellung alles Dessen, was das Auge irgend nur erblickt, ist des Genremalers unverkennbarer Zweck. Nur ein Unterschied findet sich von denen des Landschafters, daß die landschaftlichen Gegenstände des Genremalers geeigneter auf dunklerem Hintergrunde sich abheben, folglich mehr von Süden nach Nord, oder allemal,

wo die Sonne die Gegenstände von der Seite (zur Hälfte) beleuchtet, während den Landschaftsmaler Nichts abhält, seinen Lüften den höchsten Glanz zu geben, was in Genregemälden, wo die Figuren im Lichte den vorzüglichsten Glanz bedürfen, höchst ungeschickt wäre, da diese darauf flach und wirkungslos erschienen.

Zeichnet der Genremaler im Freien, so wartet er, wie der Landschafter, die tiefere Stellung der Sonne ab, oder arbeitet von frühem Morgen bis gegen Vormittag, um eine kräftige, formgebende Beleuchtung zu erhalten; er bedient sich zu diesem Behufe desselben Apparates mit dem weißen Leinewandschirme, und stellt seine Modelle in die Sonne. Nicht leicht kann es ein angenehmeres Studium geben; die freundlichen glänzenden Lichter und Farben des Sonnenscheins, gehoben von den kräftigsten, klarsten Schatten, die gewiß allemal da sich zeigen, wo der Ausdruck und Verstand der Formen sitzt; es bedarf nur weniger Striche, so hebt sich die Figur auf das Lebhafteste, und so klar und einleuchtend der ganze Zauber ist, so unerreichbar bleibt er Dem, der es versuchen wollte, ihn durch Phantasie herauszubringen. Die freie Luft, das lustige Gezwitscher der Vögel, das Gesumme der Bienen, das ganze Leben der Natur umweht den Künstler bei diesem schönen Geschäfte, und Stunden des reinsten Genusses fliehen dahin wie Sekunden.

Reicher an Studien und Empfindung sieht das frohe Künstlerauge dem freundlichen Abend entgegen, und reiht seinen reichen Erwerb den unschuldvollsten Schätzen vergangener schöner Tage an.

Vom Malen der Studien.

Es wäre immer gut, wenn junge Kunstfreunde so lange als möglich des Zeichnens sich befleißigten, um sich mit den Feinheiten der Formen genau bekannt zu machen, ohne welche die schönste und richtigste Farbe keinen Werth hat, wogegen eine vortreffliche Zeichnung schon ein selbstständiges, gültiges Kunstwerk sein kann, das an Bedeutung zunimmt, je mehr Liebe und Fleiß daran gewendet wird, und in allen Fällen der verschiedensten Beleuchtung zu brauchen ist. Fängt man das Malen nach der Natur zu frühe an, so zerfließt die Schärfe der Auffassung des Charakters der Modelle in der Sehnsucht nach der Färbung einzelner, der Malerei günstiger Stellen, und wird stumpf, und tritt nach und nach die reine Unmöglichkeit ein, Gediegenes zu vollenden.

Besonders ist diese Ungeduld beim Malen lebender Modelle streng zu überwachen, wo oft scheinbar die gewichtigsten Gründe zur Eilfertigkeit auftauchen, wenn sich einige Ungeduld oder Langeweile bei jenen zeigt; man überspringt die scheinbar unwesentlichen Parthien, und steuert, um diese nicht zu verlieren, auf die piquanten, charakteristischen Stellen los, bei denen angekommen, die Flüchtigkeit des Künstlers schon in so großem Zuge ist, daß auch diesen nur allgemeine Auffassung zu Theil wird.

Die nöthige Ruhe und Zeit sind die vornehmsten Bedingungen bei diesem sonst so schönen Geschäfte; wenn übrigens rascher Arbeit fördernd entgegengewirkt werden soll, müssen alle Instrumente, als Palette mit wohl abgespagdelten Farben, Pinsel und Leinewand oder grundirtes Papier in bester Ord=

nung sein. Ist der Contour gut aufgefaßt, und mit einem einzigen gültigen und gefühlten Striche angegeben, so mischt man sich von jedem Bestandtheile der Figur, die in gutes Licht gesetzt ist, die Lokalfarbe, von der Kopfbedeckung, den Haaren, dem Fleische, dem Brustwerke, mit den nöthigen Licht-, Schatten- und Reflexfarben, aber alle mit ungeschwächter Aufmerksamkeit nach der Natur; weiter bringt man selten auf eine Sitzung das gemalte Modell. Ist die Sitzung im Zimmer, wo die Hellung allezeit geringer, folglich der Schatten saftig und minder luftig ist, so untertuscht man die vorgesetzte Parthie der Figur mit Asphalt, den man mit Terpentin- und etwas Trocken-Oel nach Bedürfniß der Tiefe und Verschwindung der Schatten zum geläufigen Auftrage verdünnt. Da das Terpentinöl bald verraucht, so erhält die Untertuschung eine Zähe, daß es ganz angenehm ist, Lokaltöne, Licht und Schatten darauf auszuführen. Viele Künstler beginnen die Figuren bei dem Gesicht, das sie theils der ersten Frische eigener Kraft halber, theils auch, um der zarten Reihenfolge der Töne willen, vom Lichte bis zum scheinbar kräftigsten Schatten hinab, vornehmen, um alsdann für die schwereren Gewänder oder helleren Stoffe, als die Fleischfarbe ist, einen Maaßstab zu erhalten. Der Fleiß, den man bei dem Kopfe anwendet, ist gewöhnlich die Grundlage sorgfältiger Ausführung der übrigen Theile, da es schon gegen das Gemüth eines gefühlvollen Künstlers geht, nicht auch der Umgebung desselben die würdige Behandlung angedeihen zu lassen, und weil eine vollendete Stelle der anderen erst die rechte Bedeutung giebt. Wie die Köpfe behandelt werden, ist bei der Porträtmalerei erklärt; nur sehe man sich vor, daß die Schatten des Fleisches nicht zu tief werden, und untermale sie mit wenig Zuthat der grünlichen Uebergangstöne, hingegen

mehr mit den durchsichtigen Reflexfarben aus Krapplack, Terra de Siena und Goldocker, die dann bei der Uebermalung den luftigeren (bläulichen) Tönen als durchsichtige Unterlage dienen. Da es bei Studien mehr auf äußerste Genauigkeit ankommt, als auf Schmelz und malerische Haltung, sofern die Natur nicht selbst diesen hervorbringt, so enthalte man sich des bei der Ausführung der Genregemälde angegebenen Neutraltones, und setze à la prima, d. h. Stelle für Stelle, den richtig gemischten Ton hin, wie er dem Auge im Gegensatze zu denen der Umgebung vorkommt. Dazu gehört viele Aufmerksamkeit, und ist dabei durchaus nothwendig, daß vor dem festen Auftrage der Zeichnung der jedesmalige Zwischen- oder Verbindungston mit der Pinselspitze auf der Palette richtig gemischt sei; zwei- oder dreimaliges Uebereinandersetzen bringt ganz andere Wirkung hervor, und stehen solche Stellen unklar und verwischt in der Studie. Wer auf diese Art seine Studien macht, wird den Segen der Spannkraft, die dadurch ungemein gestärkt wird, in Allem, was er macht, verspüren, und eine schlaudrige oder ängstliche Anlage hindert den Blick an der Schärfe für die Reception der Natur, und schwächt das so nothwendige malerische Gedächtniß. Gewöhnlich gehen Fehler Hand in Hand, aus mangelhaften Apparaten gehen schlechte Studien hervor und aus schlechten Studien noch werthlosere Bilder. Es ist hier ganz am Orte, dem Anfänger zu rathen, die Pflege seiner Instrumente, die nirgends, als auf Reisen, in größerer Gefahr sind, zu überwachen. Plötzliche Störungen durch Wind oder Wetter, unvorhergesehene schnelle Einladungen zu Ausflügen in die Umgegend, die Sommerhitze rc., veranlassen häufig den Maler, seinen Apparat, wie er bei der Arbeit gebraucht worden, ungeputzt zusammen zu packen, mit der besten Meinung, den-

selben den nämlichen Abend noch auf das Schönste herzustellen. Man kommt des Nachts müde und spät nach Hause, und den andern Morgen sind Pinsel und Palette, besonders mit den Luftfarben oder allen denen, wo Weiß dabei ist, eingetrocknet. Nun soll das Terpentinöl Wunder thun oder die Spagdel; allein ersteres nimmt mit der trockenen Farbe auch die nöthige Oelglasur der Palette mit, letztere bringt über die trockenen Mischungen Ritze und Furchen hinein, während die Pinsel ihre Geschmeidigkeit, oft die Spitze verlieren, wenn auch nur einmal die Farbe darin trocken geworden. Selten hat ein rascher Entschluß so viel Eile, daß dem jungen Kunstfreund nicht so viel Zeit übrig bliebe, alle Utensilien in den besten Stand zu setzen, ehe er seinen Kasten schließt; lieber werfe man alle Farben der Palette, indem man sie zusammenspagdelt, weg, und reibe die Palette in Oel ein, als daß man sich der augenscheinlichen, sehr unangenehmen Mühe aussetzt, Tags darauf doch alle verlieren und mit hinzugetretener Calamität seine Palette aufs Spiel setzen zu müssen. Beim Aufhören zu malen setze man also auf einen reinen abgespagdelten, hierauf abgewischten und mit wenig Mohnöl eingeriebenen Fleck die brauchbaren Posten, und spagdle und wische letztlich die ganze übrige Palette rein, indem man auch diese mit Oel einreibt. Die Pinsel weicht man in den Oeltropfen ein, die zum Abwischen auf die Palette geschüttet werden, spitzt sie auf der Palette nach dem Laufe der Haare (nicht auf dem Mallappen), und läßt das Oel bis zum andern Tage darin, wo dieselben, in Terpentinöl getaucht, zu neuem Gebrauche gereinigt werden; kurz wiederholt: der innere Apparat muß allezeit aussehen, als sei er neu! Ist das Werkzeug in Ordnung, so hat der Maler angenehmes Schaffen, das ihm um Vieles dadurch erleichtert wird; dagegen darf er auf wenig

Erfolg rechnen, wenn sich ihm beim Anfange schon die Pinsel störrig erweisen, oder er bei dem Studienmalen, um zu mischen, mit der Pinselspitze auf Posten tupft, die steinhart sind; deßhalb befolge er die wohlgemeinte Lehre, und setze sich auf die höchst reine Palette stets seine Farben frisch und einladend auf.

Der Gebrauch des Terpentinöls beim Studienmalen zur Vorangabe der Schattencontouren, Falten oder Ausstaffirungen der Gewänder erweist sich höchst praktisch; ebenso wirkt dasselbe, das bei der Untertuschung gebraucht worden, allezeit noch in den darauf gesetzten Farben nach, denen es eine gewisse Festigkeit ertheilt, die bei allenfallsigen Verbesserungen sehr zu Statten kommt, welche nicht möglich wären, wenn die Farbe fett und weich bliebe, da sich das neu Aufzutragende schieben und ungeschickte Mischungen hervorbringen würde. Wollenstoffe kann man auf diese Weise bis zum Ausdruck der längeren Einzelhaare nachahmen, Kopfhaare, besonders scharfe Contouren in Vertiefungen, oder Lichter an allen Rändern auf das Reinlichste aufsetzen, und es befördert letztlich, besonders mit geringem Zusatze von Trockenöl, das baldige, gänzliche Austrocknen.

Beim Malen nach dem Modelle gebe man nur recht auf die plastische Stelle der Theile einer Figur Acht; z. B. es säße eine Figur im ganzen Porfile, Kopf und Körper nach der Seite gewendet. Betrachtet nun der Anfänger die Farbe des Gesichtes, so werden ihm die Lichter darauf so hell, oft heller vorkommen, als stünden sie mit dem Lichte der Schulter unter einem senkrechten Vortritt, besser: als sei das Gesicht dem Maler so nahe, wie die vorderste Stelle der Schulter. Das darf ihn jedoch nicht einschüchtern; von der Bedingung des Modellirens durchdrungen, bricht er die höchsten Lichter des Kopfes mit der Farbe des Hintergrundes, wie ihn die Natur zeigt, ganz

wenig, die Lokalfleischtöne dann immer mehr, bis alsdann der Schatten, dessen am meisten enthaltend, ganz nach dem Hintergrunde zurückweichet. Das geht anfänglich zwar ziemlich hart, weil die Farben besonders im Fleische schmutzig aussehen, bis der ganze Kopf durchgebildet ist; allein bald wird man sich zum nicht geringen Vergnügen überzeugen, daß nur so wahrhaftes Leben in ein gemaltes Modell kommt. Demselben Gesetze unterstellen sich natürlich im Kopfe auch die kleineren Theile: wenn man das höchste Licht der Wange (im Profile) schon bricht, um der vorstehenden Höhe des Ohres, und diese wiederum dämpft, um der Schulter den Vorsprung zu lassen, so muß natürlicher Weise das Licht auf der erhellten Seitenwand der Nase noch mehr als alle diese gedämpft sein, weil sie scheinbar auf dem Hintergrunde unmittelbar steht. Ist ein Kopf auf diese Weise abgestuft und durchmodellirt, so kann man die gebrochenen Lichter durch eine unmerkliche Vertiefung der Farbe des Hintergrundes erhöhen, bis ersterer rund, hell und lebhaft sich von letzterem abhebt. Man sei in dieser Beziehung nicht ängstlich: durch Hinzutritt kräftiger, materieller Farben der Gewänder erhält das auf angegebene Weise abgetonte Fleisch so viel Zartheit, daß man kaum glauben möchte, daß die nun rein und ungebrochen scheinende Fleischfarbe durchweg mit Hintergrund-Farbe vermischt sei. Dasselbe Verhältniß tritt ein, wenn dieses im Profil sitzende Modell in einem Bilde vorkäme, und darin vor diesem noch Figuren sich befänden; dann müßte die Fleischfarbe noch mehr gebrochen werden, um der Farbe der Schulter, die zu Gunsten der vordersten Figuren gleichfalls gedämpft sein müßte, so viel Lebhaftigkeit zu gestatten, damit diese, von den vordersten Figuren, die mit lebhafter Farbe gemalt sind, zurückgedrängt, dennoch so viel Licht behielte, um in dem

naturähnlichen Verhältnisse sich vor dem Kopfe zu erheben; so zusammengesetzt diese Vorsicht sich in diesem Satze ausnimmt, so einfach ist sie in der Ausübung; die Natur weiset nach und nach selbst darauf hin, allein was man von vornherein lernen kann, braucht man nicht mit Schaden und verlorener Zeit zu erringen.

Der Maler darf daher nie außer Acht lassen, daß ihm durch seine Blase Weiß keine solchen Mittel der Erhellung zu Gebote stehen, wie das Licht der Sonne sie bewirkt, das auf Körper fällt, die wirklich vorhanden sind, und Länge und Breite haben; auf der flachen Leinewand ist alles Täuschung, man fährt deßhalb dreifach wohl, wenn man einen großen Theil seines Gemäldes dämpft, um einige werthvolle Stellen zur Seele des Beschauers zu führen. Daher kommt auch der Gebrauch, Gemaltes durch die hohle Hand zu sehen, um durch die dunkle Pforte selbst den gedämpften Stellen der Gemälde jenes Licht zu geben, wie es die Natur zeigt, wo alsdann den Hauptlicht-Parthien täuschende Wahrheit entleuchtet. Man sieht daraus, daß bei der Farbe dieselben Gesetze der Concentrirung des Lichtes stattfinden, wie sie bei der Perspektive durch Linien nach dem gegebenen Augenpunkte beobachtet werden. Daher verspare man den Auftrag der Hauptlichter bis ganz zuletzt, und mäßige die der verschwindenden Parthien, wenn sie auch noch so glänzen, indem man bald die Hauptschatten daran setzt, um das rechte Maaß zu finden, und so, wie ein guter General seine Kräfte zum entscheidenden Schlage, aufstellen lernt. Wundre sich der Anfänger nicht, wenn er in diesem Abschnitte mehr Recepte für die eigentliche Technik nach seinem Begriffe erwartet hatte, um einfach für die mehrsten Vorkommnisse sich Rathes zu erholen; — allein solche giebt es nicht, und wie die Farben gemischt werden zu Blau, Grün, Violett ꝛc., ist bereits hinreichend

in andern Fächern angegeben, die zu diesem Behufe gewiß gerne von Jedem durchgelesen werden.

In der Regel haben diejenigen, welche nach dem Modelle malen wollen, schon ziemlich viele anderweitige Versuche gemacht, die ihnen die Bahn brachen, die in der Malerei ziemliche Vollkommenheit der Vorkenntnisse bedingende Stufe zu betreten, bei der es sich vor Allem um die vorangegebenen Lehren handelt.

Das richtige Gefühl für Farbe erhält dann erst Werth, wenn diese an den rechten Fleck in der Malerei gestellt wird, und wie wäre das leichter zu erlangen, als durch die Beobachtung der plastischen Rundung und deren Verschwindung nach dem Hintergrunde.

Zu Studien im Freien bedarf man reinerer Farben, als für die im Zimmer gemalten. Das unmittelbare Licht der Sonne, nicht durch gelbliches oder grünliches Glas gefärbt oder gebrochen, gestattet diese; die bläulichen oder grauen Luftreflexe (je nachdem der Himmel ist) zeigen sich augenfälliger um die gelblich warmen Lichter der Sonne auf den höchsten oder vordersten Stellen der Figur; die Vertiefungen des Fleisches, der Falten und Trennungspunkte an den Gewändern sind minder tief, warm und klar, da sie von allen Seiten von dem Widerglanz der Lichtstrahlen überkreuzt werden. Die grünlichen Uebergänge des Fleisches nehmen vor dem warmen Reflexe des Hauptschattens die reine Farbe des Aethers an, und erscheinen im reinsten zarten Rosa oder Violett, und das von Licht durchdrungene Fleisch ist durchsichtig, klar und von gleichfalls reinster Farbe. Ist der Himmel (Aether) blau, so darf der Anfänger dreist die oberen Flächen, die demselben gegenüber liegen, mit der Luftfarbe anlegen, und von dieser abwärts den Lokalton des Körpertheiles, am untersten Ende die warme Farbe des Sonnenscheins auftragen. Hat

die Figur z. B. Haare welcher Farbe sie wolle, so wird der Wirbel blaue Reflexe der Luft zeigen, die dann nach der Farbe der Haare gelb, hellbraun oder schwarz werden können; innerhalb der Haarparthien zeigen sich auf der oberen Rundung derselben nach dem Wirbel hin vor dem Sonnenlicht überall die Luftreflexe, und dieses durch die ganze Figur auf jeder nach oben rückwärts gebogenen Rundung, selbst an den kleinsten Fältchen, wenn diese nicht zu tief liegen, wodurch der Luftspiegel verhindert wäre. Um nun die Wirkung der Luftreflexe recht hervorzuheben, stellt der Maler, wie bereits gesagt, an den untersten Theilen aller Kleidungsstücke so wie der Umgebungen die Wirkung der Sonne recht ins Licht, daß er wo möglich die in der Mitte sich zeigenden Lokalfarben der Gewänder oder Geräthschaften gegen das Ende abwärts ins Gelbliche zieht, und diese wieder durch saftige röthlichgelbe Vertiefungsschatten aus Terra de Siena, gebr. Goldocker und wenig Krapplack in die Lokalfarbe zurückzudrängen, oder als absolut nothwendige, wahre Sonnenfarbe zu erklären sucht. Bald braucht er dieses nicht mehr zu beweisen, er überzeugt sich, daß es so ist, nur war er im Anfange nicht im Stande es herauszufinden, und wird sich auch dabei überzeugen, daß richtig sehen gelernt werden will, und ohne dieses kein wahrer Natureffekt in einer Studie oder einem Bilde möglich ist. Da die Hintergründe bei Figuren-Studien im Freien meist bläulicher Art sind, so ist der Hauptgegensatz die gelbe und braune Farbe im Vorgrunde, die sich in Gelblichgrün, Röthlichgelb ꝛc. und hunderterlei Nüancen, doch nur in der Hauptfarbe, zeigen — so wie nach der Ferne grau, violett, blau, bläulichgrün ꝛc. abwechseln. Auch hier wird Genauigkeit und Geduld dringend empfohlen, die Bewegung der aufsteigenden oder sinkenden Sonne wiederholt sich

bei guter Witterung so oft, daß man nicht zu eilen braucht, wenn man nicht will; daher gebe man zu richtiger Zeit, wo möglich nach der Taschenuhr, die Schlagschatten in ihrer bestimmten Form an, und male so lange es geht, um Tags darauf oder ein andermal Stelle für Stelle fortzusetzen. Besondere Aufmerksamkeit verlangen außer dem Fleische helle Kleiderstoffe, Leinewand ꝛc.; daran sieht man die Luft- und Bodenreflexe äußerst genau, nach diesen richten sich alle Töne in der ganzen Figur, und geben überaus dankbare Studien.

Aber trotz der reizendsten Reflexe bleibt der Lokalton eines jeden Theiles der Studie die Hauptsache, das Helle muß durchaus hell, das Dunkle dunkel bleiben, und vergeblich würde man Schatten oder Luftreflexe auf ein Sonnen-gebräuntes Gesicht setzen, wenn die Lokalfarbe nicht vorher im ganzen Gesichte hergestellt wäre. Es schadet nichts das Erste zuletzt noch einmal in Erinnerung zu bringen, daß es unumgänglich nöthig ist, mit der Spagdel die vier Hauptfarben nach der Natur munter aufzusetzen, nämlich: Lokalton, Licht, Schatten und die violettblaue Farbe des Luftreflexes.

Von der Ausführung eines Genrebildes bis zur Vollendung.

Von der Reise zurück, in der Heimath angekommen, wühlt der Kunstfreund alle gesammelten Studien aus, die zu einem Bilde gehören. Das Verfahren damit zu einem zu fertigenden Carton ist genau so, wie das bei dem Landschaftmaler im Winter angegebene; man wählt ein schickliches Format in die Höhe

oder Breite, zeichnet mit Zuziehung der geltenden Entwurfsskizze und der Studien einen sehr fleißigen, mit Angabe der Lichtwirkung belebten Carton, und trägt zuletzt den Contour darnach auf die Leinewand oder das Holz mit Tusche und Feder. Gewöhnlich und am schicklichsten beginnt man mit einer Untertuschung durch Terra de Siena (gebr.), Asphalt oder gebrannten Goldocker, und trägt diese mit Terpentinöl auf; doch geht es auch ganz gut, wenn man unter die Schatten etwas von diesen Farben mischt.

Die Freiheit der Wahl der Farben für Hintergründe wird in dieser Art von Gemälden etwas beschränkt, besonders wenn die Figuren überwiegend in dem gewählten Motive sind, damit die Fleischfarben wie die farbigeren Kleiderstoffe hervortreten. Um sich dieses Vortheils bei Zeiten zu bemeistern, male man, außer einer zu jedem gediegenen Werke nöthigen Farbenskizze, in dem zu beginnenden Gemälde zuerst einen Kopf mit einem Stücke des Gewandes, hierauf, von der nöthigen Tiefe der Umgebung oder des Hintergrundes dadurch unterrichtet, setze man letztere verhältnißmäßig um die Figuren oder Gruppen fort, und vollende sie bis zum Rande, mit Vermeidung aller geraden oder ungebrochenen Farben; selbst der reinste Himmel mit den glänzendsten Lichtern der Wolken und Fernen unterliegt dieser Regel. Zu ungemeinem Vortheile gereicht die Anfertigung mehrerer, wenn auch nicht gerade veränderter Farbenskizzen, von denen gewöhnlich die letzte die ersteren an Klarheit und Entschiedenheit übertrifft, und die Durchführung des Hauptbildes außerordentlich erleichtert; es giebt sogar ausgezeichnete Künstler, die trotz ihrer Meisterschaft Farbenskizzen in derselben Größe, oder halbmal so groß malen, als ihr endgültiges Gemälde werden soll.

Die Ausführung der Köpfe ist in dem Abschnitte über Porträtmalerei, so weit sich Regeln darin vorzeichnen lassen, angegeben; die Farbe der Köpfe in einem Figurengemälde unterscheidet sich jedoch wesentlich von dem Porträt, weil die Gesammt-Farbe des Bildes von dem Ernste oder der Heiterkeit des Gedankens, den ein Genregemälde vorstellt, abhängt, während ein Porträtkopf, allzeit in das höchste Licht gerückt, nur die der gemalten Person eigenthümliche Farbe nachzuahmen hat. Es setzt deßhalb ein weit umfassenderes Studium der Veränderungen der Fleischfarbe voraus, wenn man mit Wahrheit der Farbe den Köpfen seines componirten Gemäldes den in der Zeichnung bereits angezeigten Charakter geben will; ein Studium, das mehr der Natur abgelauscht, als durch noch so vielfaches Darnachmalen erlangt werden kann. Freude, Schrecken, Angst, Lust und Leiden, alle Gemüthsbewegungen wirken auf die Gesichtsfarbe, selbst gewissen Ständen sind ausdrückliche Farben des Teints eigen — hier gilt der beste Rath, sich erst mit den hauptsächlichsten Normen der Gesichtsfarbe vertraut zu machen, um von diesen nach Talent und vorgeschriebenem Bedürfnisse der verschiedenen Charaktere ab- oder zugeben zu können. Der Genremaler ist hauptsächlich verbunden, darauf besondern Werth zu legen, weil in der Gesichtsfarbe die Lebensweise im Freien oder in Zimmern, die feine oder rauhe Nahrung rc. zunächst sich kund giebt, und es sehr gefehlt wäre, dem schönsten Landmädchen den zarten, bläulichen Teint einer feinen Dame zu geben.

Noch wichtiger tritt diese Regel vor, wenn eine bestimmte Witterung in dem Bilde ausgesprochen werden soll; da müssen alsdann alle Fleischlichter und deren Schatten, so wie der Ton des ganzen Bildes besonders bestimmt werden. In Stuben,

die durch Glasfenster erleuchtet, oder vermöge ihrer Vertiefung nach dem Innern des Hauses wenig Widerscheine gestatten, fällt die Veränderung minder auf, wenn Figuren nicht unmittelbar im Lichte sitzen (oder stehen); dagegen im Freien mit landschaftlicher Umgebung desto mehr, und bringen manche Anfänger ein Bild nicht zur befriedigenden Vollendung, weil sie davon Umgang nehmen, öfter aber keine Kenntniß von dieser Lehre haben. Das unfehlbarste Mittel darin sich zu unterrichten, ist vorzugsweise fleißiges Malen nach der Natur mit der zufällig vorhandenen Umgebung, desgleichen gefühlte Farbenskizzen, endlich aber, woraus auch letztere hervorgehen, ein sich Vertiefen in die Macht des Augenblickes, der mit dem Gemälde ausgesprochen werden soll. Nach und nach tritt die hiezu nothwendige Sensibilität ein, an schwermüthigen Vorstellungen im Gemälde die Farben so zu brechen, oder von Natur zart zu wählen, als das gebrochene Gemüth des vorgestellten Gedankens erheischt, im entgegengesetzten Falle auch ihm bei freudigen Feierlichkeiten den Ausdruck der muntern Figuren, durch lebhafte Färbung, zu ertheilen. Aus vorbemerkten Gründen erhellet, daß die Art vieler Künstler, die Modelle gleich direkt in ein Gemälde zu malen, durchaus nicht empfehlenswerth, weil es zu schwierig wäre, die Natur nach dem Anblicke sofort in die vorgezeichnete Bilderstimmung gleichsam zu übersetzen; der angehende Bildermaler darf daher keinem Gegenstande bei der Untermalung die ganze Kraft der Farbe geben, und soll blos dahin zu wirken suchen, daß er den Hauptton hervorbringe, mit dem nöthigen Bedachte auf Richtigkeit der Lokalfarben und ihrer beiläufigen Hellung oder Tiefe. Am besten mischt er unter die Lichter weniges Beinschwarz, unter die Schatten etwas Asphalt; auch hütet er sich, die Lichter so hell aufzutragen, wie sie am

Ende (bei der Uebermalung) werden müssen; desgleichen erhalten auch die Schatten zuletzt erst die zubehörige Tiefe.

In der Regel malt man die Lichter wärmer und, wie schon gesagt, etwas tiefer, als sie sein müssen, die Schatten hingegen kälter und dünner in Farbe, um ihnen die nöthige Durchsichtigkeit zu geben; wärmer werden die Lichter deßhalb gehalten, um dem darauf aufgesetzten Lichtschimmer und den grünlichen Uebergangstönen des Fleisches eine warme Unterlage zu bereiten, ohne die sie zu materiell grün, oder ohne Verschmelzung mit dem Fleische erschienen; kalt untermalt man ferner, um den bräunlichen Schattenfarben den grauen oder bläulichen Luftton zu belassen, ohne den sie dem Leder gleiches Braun im Bilde gäben; doch dürfen beide Berücksichtigungen nur mit Uebereinstimmung der Natur geschehen, und nicht in Methode ausarten.

Weil nun in einem Bilde gewöhnlich die vorderen Figuren schon in einiger Distanz von der ganz vordersten Grundlinie des Erd- oder Stubenbodens sich befinden, wäre es ohnehin nicht richtig, die reinsten Fleischtöne, wie sie der Porträtmaler braucht, anzuwenden, aus welchem Grunde den hellsten Lichtern der Hauptfigur, wenn auch nur wenig, Brechung beizubringen ist; nach dem Mittel- und Hintergrunde hin nimmt diese Brechung zu, so daß bei noch weiter entfernten Figuren die Fleischtöne zur Hälfte mit Hintergrundfarben gemalt werden müssen; doch allemal mit so viel Klarheit und durchsichtiger Farbe, d. h. mit mehrerem Zusatze von Krapplack und Terra de Siena (während unter die Umgebungen im Hintergrunde etwas Kernschwarz oder Englischroth genommen wird), daß sich die Stoffe des Fleisches von denen der Umgebung dadurch unterscheiden.

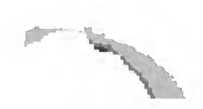
Da Köpfe und Figuren in allen Stellungen und Beleuchtungen vorkommen, muß man jedesmal die Modelle darnach

einrichten, und mit allem Fleiße die Beleuchtung derselben nach der Bestimmung für das Gemälde herstellen; denn es ist Nichts undankbarer, als unpraktische Studien, an denen nachher noch das Wichtigste bei der Ausführung improvisirt werden soll; je leichter und mit fester Hand ein Bild gemalt ist, desto lebhafter ist der Eindruck; das erzielt man durch gute Studien. Sehr geliebt ist es, wenn in einem Bilde die Pinselstriche einigermaaßen den Stoff charakterisiren, und nicht verblasen sind, wie in den Gemälden von Adrian van der Werff oder in einem lackirten Dosendeckel. Das poröse Fleisch impastirt der gewandte Maler mit kurzen Strichen schraffirungsweise, wie beim Zeichnen, selbst noch bei ziemlich kleinen Köpfen, grobe Wolle mit Strichen verschiedener Töne der Lokalfarbe nach verschiedenen Seiten hin, die Haare nach ihrer natürlichen Lage rc., welche Charakteristik der Stoffe vorzüglich in den Lichtpartbien angewendet werden kann; wenn man auch nur in dieser Weise untermalt, so wachsen die darin beobachteten Manieren durch, wenn die Uebermalung auch noch so glatt ausgeführt wird.

Wie bei der Untermalung der Landschaft angegeben worden, soll allemal in den Umgebungen die Farbe der hintergelegenen Gegenstände oder Stellen theilweise in die obere Hälfte des vorstehenden Objektes hereingezogen werden. Z. B. eine graue, violette oder grünlichgraue Wand, vor welcher ein grüner Ofen steht. Ist die Wand richtig gemalt, so mischt man unter die grüne Farbe für den oberen Theil des Ofens von der Farbe der dahinter stehenden Wand, damit der Uebergang sanft sei, und die lebhaftere Lokalfarbe des Ofens sich nach der unteren Hälfte dränge, wo sie durch die noch lebhafteren Farben der Lichter und Schatten der Figuren und Gegenstände des Vordergrundes herausgehoben wird; das gilt durchaus, selbst bei den klein-

sten Ausstattungen, als Bildern, Gefäßen, hängender Wäsche, Vogelhäuschen ꝛc., deren einzelne Aufzählung hier nicht möglich wäre. Um dieses leicht zu bewerkstelligen, bedient man sich eines zu fertigenden neutralen Tones, der aus der Hintergrund- und der vorstehenden Farbe gemischt wird, und übergeht die Gegenstände der Reihe nach damit ganz, nach Umständen im Lichte dünner, im Schatten dicker. In diesen Ton setzt man die Vertiefungen oder Rundungsschatten mit noch dunklerer Schattenfarbe, und bringt darauf gleichfalls nach der unteren Hälfte der Gegenstände die der Entfernung vom Vordergrunde angemessenen wärmeren Lichter an. Durch den angegebenen Neutralton, wenn dieser nur einigermaßen richtig ist, werden zu lebhafte Lokalfarben und Lichter, die nur für die Hauptfiguren gehören, leicht vermieden.

Jemehr die Gegenstände und Stoffe den Hintergrund verlassen, d. h. nach dem Vorgrunde zu sich befinden, nimmt die Brechung mit bläulichen, violetten Tönen ab, und geht ins Bräunlichgraue über, welche bräunliche Töne aber nicht durch eigentliche braunere Farbe, sondern nur durch mehr Zusatz von gebranntem Hellocker, herzustellen ist. Erst zu den Neutraltönen der Figuren mischt man Asphalt, Terra de Siena ꝛc., die übrigens schon durch die Untertuschung vorhanden sind, um sie vollkommen durchsichtig zu machen. Die Untertuschung geschieht wie bei den Landschaften, und darf sich über das ganze Gemälde, mit Ausnahme der Lüfte, Fernen und Mittelgründe, verbreiten; wenn die Lokalfarbe gleichwohl kalte Töne enthält, dann dient die Untertuschung, die beim Uebergehen mit Farbe trocken sein sollte, als warme Unterlage, deren die bläulichen, grauen oder violetten kalten Farben gleichfalls nicht entbehren dürfen. Bei kleinen Figuren kann man mit dem Halb- oder



Neutralton, der sich mit den Lichtern und Schatten als Uebergang vortrefflich vereiniget, mit Schnelligkeit Vorzügliches leisten, da derselbe sich auf das Zarteste mit den daraufgesetzten Farben vermischt; nur muß dabei berücksichtiget werden, daß der Neutralton allzeit etwas mit Terpentinöl gemischt werden muß, damit die darauf gesetzten Lichter und Schatten auch sitzen, und sich nicht schieben.

Bei Gemälden größeren Formates tritt der Gebrauch des eben empfohlenen Uebergangs- oder Neutraltones in den Hintergrund, und müssen die Uebergangstöne einzeln auf der Palette gemischt und zum reichlicheren Gebrauch in der Größe des Bildes entsprechenden Pasten aufgesetzt werden, weil die Abwechslungen der Töne sich reicher entfalten, und jede einzelne Nüance, frisch und innigst vermischt, wodurch sie Glanz erhält, aufgetragen wird; in diesem Falle geschieht die Behandlung des Fleisches und der Gewänder genau so, wie beim Porträtmalen, nur, versteht sich auch hier, mit der Abstufung, wie die Räume oder Beleuchtung, worin sich die Figuren befinden, sie zu zeigen im Stande sind. Eine fleißige Farbenskizze wird auch hier die beste Leiterin sein, und hat der Maler nur erst die Haupt-Haltung (den Effekt) derselben im Reinen, so wird es ein Leichtes, die Abstufung der Töne aufzufinden.

Wie sich die Farben bei der Untermalung oder Ausführung eines Bildes überhaupt nach dem Hintergrunde zu verlieren, mit demselben mehr und mehr verschmelzen, und nur der Hauptcharakter der Farbe der Stoffe deutlich ist, so muß es auch mit der Darstellung der Formen geschehen; je mehr Figuren nach dem Vordergrunde stehen, desto näher sind sie dem Auge des Beschauers, desto größere Genauigkeit in Entwickelung kleiner, selbst der kleinsten Formen wird dadurch bedingt; im entgegen-

gesetzten Falle, nach dem Hintergrunde hin, zeigen sich nach und nach nur noch die Haupttheile der Gewänder oder des Körpers, die sich am geeignetsten dann noch blos mit Angabe der Licht- und Schattenseite, ohne viele Abwechslung oder Angabe der Formen-Details, kenntlich machen. Uebung ist hier die einzige Lehrmeisterin; doch darf dieser Rath nicht unbeachtet bleiben, weil mancher sehr talentvolle Künstler, wenn er die Grenzen der Malerei nicht kennt, dem Glauben sich hingiebt, er müsse, um Großes zu leisten, schon im Hintergrunde mit einer Ausführung beginnen, die er im Vordergrunde nicht mehr überbieten kann, und sammt wenigem Danke der Kenner, viele Zeit und Mühe verloren hat. Hierin ist es genau so wie beim Schall eines Tones, wenn eine Person in der Entfernung auch noch so laut schriee, würde der Klang ihrer Stimme doch immer nur matt an unser Ohr gelangen, und zeigt sich auch in der Farbe die gleiche Uebereinstimmung des Naturgesetzes, auf welches der Künstler ununterbrochen seine genaue Beobachtung richte.

Die neueste Zeit hat in Betreff vorangegebener Lehrsätze in der That große Fortschritte gemacht, besonders hinsichtlich der Wahl der Farben; so daß es vielen Malern gelingt, mit ganz reinen Farben nach Wahl und der Ordnung der Optik klangvolle Effekte herauszubringen, die das Auge der Beschauer auf eine feierliche Weise entzücken.

Ohne auf Beispiele einzugehen, soll nur im Allgemeinen etwas darüber gesagt werden, da dem Künstler früher oder später dergleichen in der Wirklichkeit vorkommen werden. Viele Künstler sind der Ansicht, daß Oelgemälde mit der Zeit nicht nur nachdunkeln, sondern auch in der Farbe nachlassen, und sind bestrebt, durch Zusammenstellung der geradesten Farben die

ganze Wirkung der Natur zu erreichen; damit erhält ein solches Bild Frische und lebhaften sinnlichen Effekt, der den Beschauer wie den Kenner jeden Ranges für den ersten Augenblick mit sich fortzureißen droht. Nun fragt es sich, soll ein Bild auf den ersten Schlag seine ein für allemalige Wirkung machen, und dann den sinnenden Beschauer auf die geheimnißvollere Natur zurückweisen, oder soll ein solches erst bei einem ansprechenden, aber bescheidenen Effekte nach und nach sich tief in die Seele des Beschauers einprägen? Man thut wohl daran, für das Letztere zu stimmen, und sich der bunten Färbung, auf die es abgesehen ist, zu enthalten. Zwar ist es gut, zu den Figuren und Gewändern im Schatten verwandte Farbestoffe für die Hintergründe zu wählen, um die lebhaften gelben, scharlachrothen, gelbgrünen 2c. für Vordergründe aufzubewahren; noch besser aber, und am besten bleibt es, die Farben nach dem darzustellenden Sinne im Gemälde, und den von diesem bestimmten Stimmungen und Stoffen zu wählen, selbst wenn es auch Mühe kostet, sie in harmonische Uebereinstimmung zu bringen. Wie bei der historischen Landschaft bereits angeführt, müssen die Produkte der Phantasie allemal mit dem zarten Hauche ausgestattet sein in der Farben-Ausführung, wie sie vor der Seele stehen; sie dürfen des Wesentlichen nicht entbehren, allein es darf auch in der Naturwahrscheinlichkeit nicht ausschließlich jeder Werth gefunden werden wollen.

Ein Figurengemälde muß tief modellirt sein, wenn es das ganze Seelenleben ausdrücken soll; dazu bedarf es kräftiger Farben und Hintergründe, wie wir sie bei den Alten finden; darauf lassen sich auch alle zarteren Brechungen leicht vornehmen, nur sorge man dafür, daß die Farben in den Figuren besonders im Lichte stark und in dem Hintergrunde dünn und klar angege-

ben werden; so mögen die Bilder noch so alt sein, das Nachdunkeln wird ihnen wenig schaden. Die älteren Künstler dieses Faches sahen den Sonnenschein, die Farben und Reflexe so hell wie wir, und hätten diese gewiß erreicht, wenn nicht ein höherer Befehl ihnen inne gewohnt hätte, und denselben die bloße Nachmung dieser Eigenschaften als unzureichend erschienen wäre; es war ihnen um den concreten Ausdruck zu thun, der, mit der vollen Rundung in Urzügen einer Haupt-Licht- oder Hauptschattenseite erreichbar und fließend, durch zu klare Reflexe geschwächt und unterbrochen schien; gleichzeitig unbedingter Glaube an die Mysterien der Religion und der damaligen Wissenschaften, als Gegensatz zu den Aufklärungen und Reflexionen der Neuzeit.

Der inneren Gestaltung und dem Geiste des Künstlers bleibt es überlassen, hierin zu wählen, auf die Gefahr hin, dem Laufe der Zeit und ihrem Geschmacke zu widerstreben; tief fühlend, daß es eine ewige Kunst giebt, die allen Jahrhunderten und Brandungen aller Geschmackes-Richtungen Stand hält.

Manche werden bei Durchlesung dieses Abschnittes fragen: Ist es denn nicht gerade des Genremalers Aufgabe, mit dem Zeitgeschmacke fortzuschreiten, da dessen Gemälde doch nur den Zweck des Vergnügens und der Welt, wie sie ist, haben?

Die Antwort hierauf ist einfach die: was von einem freudigen Gemüthe kommt, macht auch freundlichen Eindruck, sei es auch grau in grau gemalt oder mit Bleistift hingeworfen; soll aber ein Gemälde, das ja doch nur mehrerer Vollkommenheit halber gemalt wird, ausgeführt werden, so sind die Bedingungen auch höherer Art, und sind Künstler allemal im Vortheile sich daran zu binden. Allerdings liebt das sogenannte Publikum helle, freundliche Farben, und erwartet Reflexe, wo die Alten kräftigen Schatten gewählt haben; allein der tiefe

Eindruck, der den Kunstwerken früher Zeiten eigen ist, wird auf diesem Wege nie erreicht werden, so wenig als eine Musik, blos aus Melodien zusammengesetzt, tief eindringt und sich günstigen Falles höchstens zu einem sinnlichen Ohrenschmause erhebt, den man bei Zeiten zur Genüge hat, sei auch die Instrumentation noch so reich und meisterhaft vertreten. Gewisse Parthien in Gemälden müssen in das Hauptlicht gestellt werden, womöglich die anziehendsten oder an malerischen Details reichsten, in Figurenbildern die Hauptfigur oder Gruppe; alles Andre wird untergeordnet im Schatten und in der Farbe; glaubt ein Künstler, es genüge, um klar und vollfarbig zu bleiben, wenn er seine Hauptfiguren in gelblichhellen Teint, weiße, gelbe, scharlachrothe, gelbgrüne oder braune Farben setzt, dagegen zu denen im Schatten blaue, violette, blau- oder graugrüne 2c. Gewandfarben wählt, so irrt er bedeutend; er malt nicht, er colorirt nur. Schon beim Malen der Studien muß darauf gesehen werden, die Lokalfarbe aller Gegenstände auf das Gefühlteste nachzuahmen und zu brechen, und das im Schatten wie im Lichte; dann ist es leicht, sich vor diesem Fehler zu bewahren.

Die Reflexe bilden nach dem Lichte das weitere angelegendlichste Studium des Malers; von der richtigen Angabe derselben hängt es ab, seine Figuren dem Orte anzupassen, wo sie im Bilde stehen sollen; aus diesem Grunde geht hervor, daß die Umgebung früher gemalt werden müsse, um deren Widerscheine genau angeben zu können; klar sollen diese immer sein, doch nie zu kenntlich oder gar übertrieben; am besten verlieren sie sich in die Schattenfarbe so sanft, daß sie im Bilde dem Nichtkünstler so wenig auffallen, wie in der Natur. Durchsichtig und warm, müssen sie mit dünner Farbe gemalt werden, allzeit mit Zusatz von Terra de Siena, Krapplack, gebr. Goldocker

oder Asphalt, und wenn die Schatten sehr kräftig sind, ohne Zusatz von Weiß — statt dessen zum Aufhellen: Neapelgelb.

Die Wirkung der Luft zeigt sich bei allen Gegenständen im Freien, wie in erhellten geschlossenen Räumen. Alle oberen Flächen derselben, wenn sie der Himmelsdecke gegenüber stehen, spiegeln das Blau oder Grau derselben ab, welche Spiegelung jedoch nach den unteren Theilen abnimmt, in den Lokalton übergeht, und von dem Spiegel der umgebenden Körper wie von dem Boden, worauf ein Gegenstand steht, belebt oder verändert wird. Darauf muß der junge Kunstfreund seine ganze Aufmerksamkeit richten; hat er diesen Vortheil sich zu eigen gemacht, so wird jede Farbenskizze und jedes Gemälde, wenn auch Manches fehlen sollte, sich der Klarheit und Anmuth erfreuen, und soll dieses durch ein Beispiel noch deutlicher gemacht werden. Eine Figur stände z. B. im Gemälde in aufrechter Stellung an einem Tische, worüber ein rother Teppich gehängt wäre; zu viel entfernt von der Oberfläche des Tisches, dem Boden, werden sich in den Schatten des Kopfes wenig Reflexe zeigen, als die der Luft, nämlich auf den Haaren, der oberen Rundung der Stirne wie der übrigen Gesichtstheile, jedoch nach der Lokalfarbe in zarten oder stärkeren Luftreflexen, da die Schultern und die Wölbung der Brust gleichfalls Luftreflexe annehmen, von denen kein warmer Widerschein in den Schatten des Kopfes möglich ist, es seien denn ganz helle lebhafte Farben des Gewandes, aber auch in diesem Falle ist davon wenig Wirkung wahrnehmbar. Erst gegen die Mitte der angegebenen Figur, wo die Luftreflexe geschwächt, und die Körpertheile dem als sitzend angenommenen Beschauer in der Lokalfarbe erscheinen, und unterhalb dieser, fangen die Wirkungen der Seiten- und Bodenreflexe an, wodurch zugleich diesen Theilen eine durchaus wärmere Totalfarbe ertheilt wird; daher ver-

fährt der Anfänger am besten, allen Theilen seines Gemäldes in den oberen Theilen eine luftige, kältere Farbe, mit Berücksichtigung des Lokaltons, zu geben, die dann, wie vorhin gezeigt, nach unten in wärmere Lokalfarbe übergeht.

Sind die Beine oder der untere Theil des Gewandes so gemalt, so wird der Widerschein des rothen Teppiches in den Schatten, die ihm nahe gegenüber stehen, zur Wahrheit der Naturnachahmung sein Möglichstes beitragen.

Wie bei allen Anleitungen zu Kunstwerken muß auch bei dieser Regel die Natur zu beständigem Vergleiche gegenüber gesehen werden, um nicht in eine Manier auszuarten, oder in die Uebertreibung der besten Lehre zu gerathen; dagegen aber bilde sich das jugendliche Talent nicht ein, Alles, was es auf den ersten Blick nicht wahrnimmt, sei nicht so; welcher Anfänger war nicht am Ende seiner Arbeit oftmals, durch längere Anschauung belehrt, gezwungen, totale Umänderung zu Gunsten des voraufgestellten Lehrsatzes vorzunehmen?

Um die Wichtigkeit dieser Lehre noch mehr hervorzuheben, wird angelegentlichst angerathen, zu jedem Theile des Bildes, das man unter- oder übermalt, die Luft und Seitenreflexe, ausführlich gemischt, auf die Palette in schönster Ordnung mit den Lokalfarben aufzusetzen, um sie zum Auftrage im Bilde nur mit der Pinselspitze wegnehmen zu können, anstatt selbige erst damit zu mischen. Auch die oberen Theile der Gegenstände um die Figur, und diese selbst, haben ihre Seiten- oder Bodenreflexe, allein von unten nach oben auf das Zarteste sich verlierend; jemehr dieses Abnehmen bei den geringsten Flächenveränderungen im Auge behalten wird, desto zarter, lieblicher wird die Farbe des Bildes.

Bei der Angabe der Hauptschattenmasse der Figuren ist es

jedoch nothwendig, die Stoffe von einander soweit zu unterscheiden, daß das Fleisch heller und durchsichtiger als die Gewänder werde, die weiße Leinewand dagegen heller, als dieses, ganz genau nach dem Verhältnisse in der Natur, alle Gewänder aber kräftig und lebhaft im Lichte und Schatten. Auf die vorangegebene Regel der Reflexe aufmerkend, ergiebt sich für den Bildermaler im Schatten so viel zu beobachten, wie im Lichte, da jede erhabene Stelle, sei es auch nur eine kleine Falte, mehr noch ein größerer Theil, seinen oberen (Luft-) und unteren Reflex erhält, doch so, daß dadurch die Tiefe der Hauptschattenmasse nicht gestört wird; dasselbe ist es auch im Lichte, wo die Luftreflexe minder merkbar, aber dennoch vorhanden sind, so gut, wie die Reflexe von unten herauf. Ist nun ein Gewand oder mehrere in größerer Fläche dem Lichte ausgesetzt, so reflectiren diese untereinander, und tragen dazu bei, indem tiefe Schatten dadurch unmöglich werden, daß die Gruppirungen im Lichte, oder die Lichtmasse überhaupt „massiv oder ruhig“ erscheine, eine Cardinal-Eigenschaft aller guten Bilder, und das sicherste Kennzeichen auf die Entfernung schon, daß dieselben einer Meisterhand entsprungen seien. Um diese Wirkung hervorzubringen, wählen manche Künstler mit viel Geschick größtentheils von Natur helle Stoffe, und verdrängen die dunklen in die Seitenfiguren oder die Umgebung derselben; so löblich das einestheils ist und die Hervorbringung des malerischen Effektes ungemein erleichtert, so gefährlich ist die Uebertreibung in diesem Vortheile, weil die Hauptfiguren im Lichte alsdann gerne zu wenig Wesen erhalten, die ausdruckgebende Lichtparthie gallertartige Transparenz annimmt, und der Gesammteffekt mehr der Wirkung eines Lichtes in einem dunklen Raume gleicht, wozu doch wohl das Tageslicht, wenn nicht gerade ein Blitzstrahl,

keine Veranlassung giebt. Man sieht auch hier wieder, wie leicht übertrieben gute Meinung zum Fehler führen kann, und halte sich an die Natur, die nur deßhalb in einem Bilde sich gebundenem Effekte fügt, weil in einem viel kleineren Raume die ganze mächtige Wirkung ausgedehnter Naturgegenstände einen abgeschlossenen, verständigen Sinn oder Moment geben muß.

Man befleißige sich ferner, in Gemälden allen Gegenständen die der Lokalfarbe entsprechenden Schattentöne zu geben, und nicht, weil es ebenso dunkel macht, statt dunkelbrauner graue Schatten oder umgekehrt anzuwenden. Solches geschieht gewöhnlich nur aus unverzeihlicher Bequemlichkeit, und am gewöhnlichsten aus Unkenntniß vorbezeichneter Gesetze der Reflexe, durch deren richtige Angabe kein Schatten, und sei er an dem kleinsten Gegenstande, die gleiche Farbe behält.

Im Ganzen ist es gut, wo möglich allen Farben zu einem Bild „Weiß" zuzusetzen, selbst den dunkelsten, sogar den schwarzen; dadurch bewahrt man sie vor Absättigung, Flachheit oder dem Nachdunkeln; ganz besonders nothwendig ist diese Vorsicht bei Untermalungen aller Art, damit die Uebermalung mit saftigen Farben (mit solchen ohne oder mit wenig Weiß) geschehen könne, was zur Vollendung eines Bildes schon deßhalb anempfehlenswerth erscheint, daß, wenn irgend eine Parthie des Bildes einer Nachkräftigung bedarf, auch noch Kräfte in dunklerer Farbe vorhanden sind; aus diesem Grunde wird auch wiederholt angerathen, die hellsten Stellen nie ganz so hell zu malen, damit für die letzten höchsten Lichter noch Mittel da sind. Auch leuchten alle Farben mehr, denen etwas Weiß zugesetzt ist, während solche ohne Weiß so gerne sulzig oder in noch dunklerem Tone nach und nach den Schein annehmen, als

seien sie aufgelegte Stückchen Hutfilz oder geräucherte Schinkenhaut im Bilde, ohne allen Zusammenhang mit der Haltung des Ganzen.

Beobachtet man diesen guten Rath, und stuft den Zusatz des Weiß gehörig ab, daß die damit versetzten tiefen Töne auch ihre Kraft behalten, so kann man sehr dunkel damit arbeiten, und es ist sogar gut, Oelgemälde dieses Faches recht kräftig in Farbe zu untermalen, da die Oelfarbe Unübertreffliches in dieser Hinsicht leistet; man darf nur nicht aus dem Auge lassen, daß der Grund der Leinewand hell und durch die feine Farbe durchscheinend sei, was bei dichterem, mehrmaligem Auftrag nacheinander deutlich wird, während mager aufgetragene, noch so dunkle Farben nie kraftvoll, noch weniger aber glänzend erscheinen.

Viele Maler haben den Brauch, vor der fleißigen Untermalung eines Bildes das Ganze mit annähernder Farbe des späteren Effektes schnell anzulegen, um zu der vorläufigen Befriedigung zu gelangen, daß der vorgesetzte Eindruck wirklich zu erlangen sei, und sparen damit die Farbenskizze. Daß dieses Verfahren kein Lob verdiene, geht schon aus dem bereits Gesagten hervor; aber ein Hauptübel wird dadurch noch herbeigeführt: nämlich die Leinewand, deren Reinheit mit Wenigem getrübt werden kann, verliert dadurch die der Malerei so nöthige Klarheit. Nichts geht über primitive Entschiedenheit in dem ersten Aufsatze der Töne auf die reine Leinewand; Alles suchen, probiren rächt sich mit falschen oder unklaren Farben, denen im Voraus schon die Gewißheit beigegeben ist, daß sie für dießmal nichts taugen, und deren Gelingen beim Uebermalen noch

fraglich ist; außerdem, da eine Farbe auf der Richtigkeit der nebenstehenden fußt, kann man nie ein gültiges Urtheil erlangen, weil selbst richtige Farben, wenn sie nicht in der gehörigen Stärke aufgetragen sind, ganz andere Wirkung machen, besonders wenn die Verdünnung mit Terpentinöl geschehen ist. Nur eintönige Untertuschung soll daher angewendet werden.

Daher wird wiederholt die Anfertigung gelungener Farbenskizzen empfohlen; nach diesen dann, mit Zuziehung fleißiger gezeichneter oder gemalter Studien, nehme sich der solide Maler Tag für Tag ein Stück oder Stückchen zur Ausführung (beim Unter- und Uebermalen) vor, und vollende auf das Erste gleich, was er sich vorgenommen, mit allem möglichen Fleiße. Diese Weise sichert dem Künstler unberechenbare Vortheile, er bleibt frisch und seine Kraft elastisch; wenn er die Arbeit verläßt, geschieht es mit der wohlverdienten Achtung vor seiner Kraft, so wie er auch immer wieder nach der Ruhe in der gediegenen Arbeit die fortdauernde Ermunterung findet, und endlich jeder Besuchende während des Malens Vergnügen empfindet, und unwiderstehliche Achtung solcher Meisterschaft zollt.

Wenn man an schwierigen Stellen gleichwohl langsam vorwärts schreitet, und manche Tagesarbeit nur ein einziges gelungenes Köpfchen aufzuweisen hat, so ist doch dieses gut, und es kommen schon wieder Tage, wo unbedeutendere Theile, denen ein solches Köpfchen schöneren Werth verleiht, sichtbarere Fortschritte gewähren. Die hierzu nöthige Geduld, die zunächst aus dem Bewußtsein des Gelingens entspringt, muß man sich schon beim Studienmachen angewöhnen, woraus neuerdings ersichtlich wird, daß bei diesem letzteren Geschäfte Nichts übereilt werden darf.

Freilich hat es der Landschafter in dieser Beziehung be-

quemer, da seine Modelle in der Natur fest gewurzelt sind, während es oft eine Unmöglichkeit wäre, von einem lebenden Modelle so viele Geduld und Ausdauer zu verlangen, um Stelle für Stelle auf das Genaueste zu vollenden. In diesem Falle malt der Genremaler Kopf; Hände und diejenigen Theile der Bekleidung, welche fest, oder an weichen Theilen des Körpers anliegen, fleißig nach der Natur, untermalt die übrigen gleichfalls darnach, und hängt alsdann die weiten Gewänder um einen Stuhl, um die Farbe der Beleuchtung, so wie den Charakter der Stoffe, darnach ausführen zu können; thut man das nicht, so rechne man nie auf die Möglichkeit einer vollkommenen Durchführung im Bilde; es sei denn, daß man sich herbeiließe, einen ganzen Anzug, wie man ihn braucht, für männlich und weiblich zu kaufen, um davon am Sitze seines Kunstbetriebs Gebrauch zu machen. Letztere Vorsicht hat viel Angenehmes; man setzt sich dadurch in den Stand, in seinem Atelier Modelle zu neuen Bildern zu stellen, ohne deßhalb eine Reise antreten zu müssen; nur muß man mit dem Volkscharakter, aus dessen Gebrauch das Costüm genommen ist, ganz vertraut sein, und nöthigenfalls ergänzen können, so wie auch die Wahl der Modelle so zu treffen ist, daß sie dem Schlage des betreffenden Volkes entsprechen.

Bei der Wahl anzukaufender Trachten nehme man nur keine neuen Kleidungsstücke, sondern getragene, wenn nur noch einigermaaßen die eigentliche Färbung kenntlich ist; der Grund hierzu ist bereits schon einmal angegeben, da alte Gewänder formgerechte, feststehende Falten haben, besonders aber mehr Veränderung in der Farbe bieten. Neue Kleider sind zu einfarbig, so reinlich sie in der Wirklichkeit sind; dem Maler ist es um Ausdruck der Körperformen und Abwechslung der Farbe in

jeder Stelle des Bildes zu thun; darum giebt es außer reichen Nationalcostümen keine dankbareren derartigen Materialien, als Gewänder, die Wind und Wetter ausgesetzt waren, oder solche entschiedener Armuth. Nicht Vorliebe für dergleichen, sondern die Praxis weiset den Maler darauf hin; und überaus günstig erweisen sich die gelblich verschossenen oder vom Gebrauch abgenutzten Stellen an den vorspringenden Theilen des Körpers zum Aufsetzen des höchsten oder wärmsten Lichtes.

Das sprechendste Muster dieser Praxis ist ein ehedem eingeschmierter, mehrere Mal im Freien gebrauchter Schuh eines Landmannes. Außer den stereotypen Formen einfacher Fußbewegung im Leder zeigt er schlagend die wohlthätigste Wirkung der Farbe; indem die obere Hälfte ein mildes tiefes Grau zeigt, verwandelt sich dieses nach der Sohle zu mit frischem Uebergange in die Farbe des Wegstaubes, und giebt allein in diesem kleinen Theile der Figur einen angenehmen Schluß, der mit einem reinen, gleichgeschwärzten Schuhe gar nie hergestellt werden könnte. Desgleichen ein alter Filzhut, gleichviel von welcher ursprünglichen Farbe; wie schön spiegeln sich nicht die Luftreflexe auf dem gelblich abgeschossenen, hellen Obertheile, das, nach der Krempe besser erhalten und dunkler, kräftigen Absatz für den sonnig-gebräunten Kopf liefert. Doch will auch dieser Rath nicht so verstanden werden, daß man nur in dem Geschmacke eines Jacob Callot wählen und arbeiten soll; aus der Uebung kann der nöthige Mittelweg gefunden werden.

Die Genremaler, welche ihre Gegenstände aus der freien Natur wählen, haben gewöhnlich in der Ausführung der Landschaft schon einige Stärke sich erworben, und wissen demnach ihren Figuren genau die nöthige Stimmung der Witterung zu ertheilen, welche sie dem landschaftlichen Grunde geben. Es

sind dieß die angenehmsten Gemälde dieser Gattung der Malerei für den Künstler, der während der Arbeit sich in der Idee in freier Natur befindet, so wie auch denselben in der menschlichen Gesellschaft aus dem nämlichen Grunde große Vorliebe gewidmet wird; weßhalb wir diesem Theile ein besondere Aufmerksamkeit widmen wollen.

Es ist bereits gesagt, daß sich der Genremaler der glänzenden oder feurigen Lüfte hinter seinen Figuren enthalten müsse, da letztere das Licht von vorne oder von einer der beiden Seiten erhalten, folglich schon aus diesem Grunde nicht, wie es in bloßen Landschaften sein darf, die Luft der hellste Theil des Bildes sein kann. Diese Vorsicht allein reicht jedoch nicht hin, eine geeignete Figurenlandschaft herzustellen. Vor Allem ist zu erwägen, daß die Figuren nicht allein das hellste, sondern auch das wärmste Licht und die durchsichtigsten Schatten haben müssen. Demnach sind für den Genremaler gewisse, wenn auch noch so schöne Naturerscheinungen nicht da, d. h. zu brauchen; er malt sie wohl zu Zeiten zur Uebung, und macht sich mit jeder Erscheinung vertraut; allein für seine Bilder wählt er nur solche, die geeignet sind, einen charaktervollen oder lieblichen Eindruck hervorzubringen, zugleich aber seine Figuren im Hauptlichte zu belassen. Die allgemeinste Vorsicht besteht darin, mit dem Hintergrunde, bei der Luft angefangen, etwas tiefer zu gehen, als dieses der Landschafter thut; ferner alle Farben desselben mit etwas Kern- oder Rabenschwarz zu brechen, wodurch sie kälter, undurchsichtiger werden, und so die klaren Farben der Figuren von sich lostrennen, besser gesagt „abheben"; doch soll diese Vorsicht in so zartem Maaße geschehen, daß es nicht auffällt, sondern die Figurenlandschaft muß dessenohngeachtet ein treues Bild der Wirkungen und Farbe der Natur sein. Die Mannich-

faltigkeit der Witterungsveränderungen ist dieser Abstufung zu Gunsten der Figuren ungemein zuträglich; die heißesten Sommertage färben oft die Massen der Ferne und Mittelgründe in tiefes Violett und Grau, so daß das auf beleuchtete Massen des Vorgrundes fallende Sonnenlicht mit desto mehr Macht wirkt, und Alles, was darauf lebt oder wächst, im heißen Strahle nach Kühle lechzt.

In diesem Falle, wenn auch die Gegenstände des Vorgrundes oder des Erdbodens noch so warm im Sonnenscheine glänzen, sucht der Genremaler gleichwohl seine wärmsten Lichter und Farben in den Figuren zu vereinigen, die alsdann, jede Farbenbrechung der Umgebung rechtfertigend, auch durch den Gedanken, den sie ausdrücken, das Augenmerk auf sich ziehen, und als gleichsam zweite Sonne im Bilde den fehlenden Glanz vertheilen.

Mehr noch als der Landschafter hat der Genremaler die Lokalfarben aller Gegenstände der Umgebung seiner Figuren zu studiren; er hat nicht die Freiheit des Ersteren, seine Massen in poetische Haupttöne zu vereinigen, um einen Gesammtsinn der Landschaft herauszubringen, — bei ihm ist es erster Befehl, wenn seine Landschaft tief und durch Wahrheit ergreifen soll, bei aller Verklärung des Sonnenlichtes, die Fernen ausgenommen, in Lokaltönen treu zu bleiben; das verlangt das Wesen der Figuren, die vornehmlich in ganz getreuer Färbung der Haare, Augen, des Fleisches und der Gewänder nur wahres Dasein gewinnen; es läßt sich wohl etwas in der Farbe poetisiren; allein der Anfänger begebe sich dieses Verlangens, das oftmals nur Phlegma zum Grunde hat. Dem Genremaler liegt es ob, seine landschaftlichen Bestandtheile möglichst persönlich zu halten, vorzüglich im Vordergrunde, zunächst der Figuren;

da genügt es nicht, Pflanzen zu malen, damit es eben Pflanzen sind; desgleichen Steine, Holzwerk ꝛc., — Alles muß im Lichte und Schatten von der genauesten, gefühltesten Lokalfarbe ausgehen, und darnach Schatten und Luftreflexe gefunden werden, wie es bei den Figuren geschehen ist. Wenn demnach der Genremaler mit seinem Apparate (Farben) in's Freie geht, wählt er nicht, wie der Landschafter, blos schlanke Bäume, oder Gruppen derselben, deren weiche Umrisse den runden Figuren schaden, ganze Landschaftpartien und massenweise Auffassungen der Gegend, in der er sich befindet; sondern er wählt sich einzelne Theile des Vordergrundes, und führt sie so fleißig aus, als seien dieses abgeschlossene Individuen. Z. B. an einem umgestürzten Baume am Wege lägen um zerrissene Grasflecke Steine, theils im Lichte, theils im Schatten frischer, großer, in der Auszackung charaktervoller Blätter; da setze er sich hin, fertige eine genaue Zeichnung nach genauem Verhältnisse und mische die Farbe des Weges, wie sie eben sich zeigt, feucht oder trocken, hierauf die jedes größeren Steines in Licht und Schatten, des Holzstammes wie der Blätter ꝛc., und die vollendetste individuelle Verschiedenheit in Form und Farbe wird sich ihm kund geben; ja unter drei Steinen wird keiner dieselbe Farbe haben, wie der andere. Ferner die interessantere Hälfte eines Hauses mit dem ländlichen Fenster, vom Weinstocke oder Blumenstöcken ꝛc. geziert; ein Schiff am Wasser, mit dem Spiegel und dem Schilfe, und zwar mit allen Details, die diese bieten; einzelne Geräthschaften mit allem mechanischen Zubehör; einen Gartenzaun mit Wäsche, halb im Sonnenschein, halb im Schatten; alte Weidenbäume ꝛc., überhaupt Gegenstände, die den menschlichen Wohnungen oder Bedürfnissen am nächsten gelegen sind, und denen die ausgehaltenen Stürme der Zeit das augenfälligste

Zeugniß auferlegt haben, daß Alles nach und nach der Vergänglichkeit erliegen könne. Die Größe der Studien bedingt das Maaß der Bilder, zu denen dieselben verwendet werden sollen.

Ferner ist, wie bei der Landschaftmalerei, das Wasser ein Hauptgegenstand des Studiums und malerischen Interesses; allein auch hier tritt die Nothwendigkeit ein, dasselbe in der Nähe und in seinem ganzen Wesen kennen zu lernen, weil es sehr häufig in nächster Nähe der Figuren vorkommt, z. B. an Brunnen, Quellen, Seen ꝛc., wo es mit derselben porträtähnlichen Wesenheit aufgefaßt werden muß, wie die Figuren. Von diesen kann der Genremaler nie genug Studien machen; allein er kann auch alle brauchen, denn selten fiele ihm nicht irgend ein Motiv ein, wohin er die eben in Arbeit stehende Studie nicht auch verwenden könnte. Da der Genremaler, vermöge der Ausführung, die er seinen Figuren angedeihen läßt, nahe dabei sitzt oder sich befindet, so ist es gut, von der Landschaftparthie, die man eben malen will, nicht zu große Stücke zu machen, etwa 12 — 20 Schuhe in natürlicher Größe, mehr Boden oder Wasser kommt selten in einem Bilde vor, und wäre auch nicht wohl möglich zu übersehen, da der Blick auf die Gruppe der Figuren gerichtet ist; sind es hingegen größere Versammlungen, Volksfeste, Fischereien ꝛc., so ist wieder nicht mehr Raum auf einer Studie nöthig, weil man der Abwechslung halber mehrere von verschiedenem Inhalte zusammensetzt. Wie mit dem Wasser bei Studien verfahren wird, ist bereits in der Abtheilung von der Landschaft angeführt; nur tritt bei der Genremalerei die ruhige Behandlung der größeren Masse ein, wodurch die Nachahmung nicht wenig erschwert wird. Man halte sich nur an den Hauptsatz: im Wasser ist die Wirkung der Luft-

reflexe nur noch auf der Oberfläche möglich; dagegen die Ränder, Ufer 2c. durchaus, da sie alsdann meist trocken sind, eine graue, luftige Farbe annehmen, gegen die die saftig grünliche, gelbliche oder bräunliche des Wassers auf das Angenehmste contrastirt.

Doch auch das Wasser unterliegt trotz der feuchten, saftigen Farbe dem Gesetze der Brechung zur Hebung der Figuren; wenn auch nur um Weniges, müssen die Lasuren der Fleischvertiefungen und Gewänder dieses an Lebhaftigkeit übersteigen, in Anbetracht, daß die schönste Landschaft um Figuren blos Staffage-Hintergrund sei.

Ein Gleiches ist es bei Wolkenlichtern; die weiße Wolke des Gewitters, so wie das saumvergoldete Abendwölkchen, beugen sich durch Brechung dem Hauptlichte der Figuren, und saftige Baumgruppen geben zu diesem Behufe von ihrem warmen Lebenshauche ab.

Bezüglich der Ausführung in Gemälden sind die größten Meister verschieden; manche, wie Gerard Dow, erheben durch Vollendung der Nebensachen ihre Werke zu Vorbildern der Geduld für alle Zeiten; Andere behandeln die Umgebung breit, zum Vortheil der Figuren; Letzteres ist wohl empfehlenswerth, da zu ängstliche Ausführung die Malerei der natürlichen Freudigkeit beraubt; nur muß in jedem Striche Verstand der Form, Gefühl für die Farbe, und der beste Wille, Beides zu vereinigen, zu erkennen sein; auch ist die Behandlung genau von dem Grade der Ausführung der Figuren abhängig; mehr Vollendung der Landschaft, als der Figuren, würde nie zu entschuldigen, das Gegentheil weit eher auf geniale Weise auszulegen sein. Bezüglich der Pflanzen und Blumen ist es zwar nicht unumgänglich nothwendig, die botanische Richtigkeit in allen

Theilen zu beobachten; allein sehr gut und nur zum Vortheile des Bildes, da es im Publikum immer Einzelne giebt, die auch in dieser Beziehung ihre Forderungen an ein sonst gelungenes Kunstwerk stellen.

Je größer die Bilder werden sollen, desto mehr muß die Zeichnung correkt, der Ausdruck in festen harmonischen Zügen und die Farbe kraftvoll sein. Die objective Beschauung, in diesem Betracht jene, welche bisher von Weitem das muntere Getreibe der Welt besah, rückt den Gegenständen der Natur näher, und sucht tiefere Bedeutung im Ganzen, mit besonderer Auswahl der Hauptsache oder der Hauptpersonen. Im kleinen Formate genügte es, die allgemeinen Charaktereigenheiten der Raçe, der Costüme oder des Standes hervorzuheben, und in reicher Abwechslung der Umgebungen den allgemeinen, aber scharfen Abriß der Natur zu geben; in größerem Formate treten die inneren Formen mit den Charakterzügen zugleich hervor, und vermehren oder erhöhen den Eindruck. Obgleich die Gegenstände größeren Formates denen des kleineren ganz gleich, dem Inhalte nach, sein können, und durch diese räumliche Veränderung die Ansprüche an und für sich nicht steigen, wenn nicht mehrere geistige Vorzüge absichtlich damit erstrebt werden, so ist die Wahl desselben doch ein sicheres Zeichen, daß der Künstler die Kraft und das Bedürfniß fühlt, seine erworbenen Kenntnisse auf reicherem Wege vor dem Auge des Beschauers zu entfalten, sich tieferen Eindruckes zu versichern, und dessen größere Hochachtung zu erwerben. Nicht selten erreicht der Künstler auf diesem Wege, ohne es geradezu zu beabsichtigen, wirklich geistvollen Ausdruck für seine Gemälde, den die Natur, die in solchem Formate weit mehr durchgebildet sein muß, von selbst mit sich bringt, seien es auch nur Gegenstände aus dem gewöhn-

lichen Leben. In diesem Falle bedarf es kaum der Mahnung, daß die Zeichnungen und gemalten Studien in größerem Formate und vollkommnerer Ausführung gemacht werden müssen, indem man sich zu deren Anfertigung weicher Bleistifte oder der schwarzen Kreide und Reißkohle beim Zeichnen, und der Borst- oder Fischpinsel beim Malen bedient. Nur die ganz genaue Kenntniß der Formen bis in's Kleinste, gegründet auf Studium der Knochen- und Muskellehre, macht es möglich, hinreichendes Interesse für seine Gemälde zu gewinnen, zugleich kühner Vortrag in allen Pinselstrichen, und Kenntniß der Zusammenwirkung der Farben auf die Entfernung, ruhige Durchführung einzelner Farbenmassen, so wie weit reichere Farbengebung, sind die Erfordernisse zu Gemälden dieser Art, von denen jedoch, da sie in diesem Fache nur selten vorkommen, hier nicht weiter gehandelt werden soll.

Eingangs dieses Abschnittes über die Genremalerei wurde erwähnt, daß viele Künstler, die sich dem höchsten Fache der Malerei zu widmen vorgenommen, bei diesem Fache stehen bleiben, da es viel raschere Erfolge gewährt, und die Mittel dazu weit leichter zu erlangen sind. Da diesen deßhalb noch zeitweise ethische oder dramatische Züge innewohnen, so erscheinen dort und da Genrebilder, die ungemein hohe Anforderungen zu erfüllen bestimmt sind, und manchmal wahrhaft tiefen Eindruck durch Schönheit der Zeichnung, Durchbildung der Körperformen und Gewänder, wie durch feine Anlage des Ganzen hervorbringen, und bezeichnet man diese Gemälde als Werke der „edlen Genremalerei", im Gegensatz zu denen, die absichtsloses oder gemeines Wirthshausleben nach Art einiger

älterer berühmter Holländer vorstellen. Um Genrebilder edler Art zu erreichen, dazu gehört gebildetes Gefühl, tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens, um es kurz zu bezeichnen, die annähernde Bildung eines Historienmalers. Dergleichen Gemälde verdienen vom Standpunkte der Genremalerei aus alle Hochachtung, die sie sich hauptsächlich dadurch sichern, daß durch sie gezeigt und bewiesen werden kann, daß in jetziger Welt und dem aller Verklärung der Vergangenheit baaren Leben noch Züge und Großthaten vorkommen können und wirklich vorkommen, die eines Helden jeden Ranges der Vorzeit würdig erachtet zu werden verdienen. Hier ist die Grenze dieses Faches, wo die geistige Morgenröthe der erhabenen Historienmalerei ihren vergoldenden Schimmer auf das wirkliche Leben hereinsenkt; was durch diesen gehoben und beleuchtet wird, wirkt begeisternd und belebt dauernd, und wie leichte Jugendspiele sich in Vergangenheit verlieren, wenn das Feuer reiner Liebe sich des Herzens bemächtiget, so schwindet der tändelnde Gedanke an die freundliche Welt harmloser Darstellungen. Möge dessenohngeachtet der Kunstfreund, welches Fach der schönsten Kunst der Malerei er auch ergriffen habe, in seinem Streben fortfahren, um sich und Andere zu erfreuen; jede Seite der Natur und des Lebens hat so viele tiefbedeutende Seiten, daß auch jede werth ist, durch Künstlerhand hervorgehoben zu werden, zu deren feiner Auswahl viel Talent und Geist erforderlich ist.

Die Historienmalerei.

Die Ausübung dieses edelsten Kunstfaches erfordert ferme, vollendete Eigenschaften eines Künstlers bezüglich der Auffassungsgabe der Technik, sowie durchaus gründliches Studium aller Eingangs dieses Buches angeführten schönen und Hülfswissenschaften.

Die Benennung Historien- oder Geschichtsmalerei ist eine allgemeine; sie faßt in sich auch den Ausdruck aller möglichen Ideale, die wir durch Darstellung der Vollkommenheit der menschlichen Natur dem Geiste oder der Schönheit der Formen nach hervorzubringen im Stande sind. Gleichwohl ist diese Benennung die gebräuchlichste, weil jene Charaktere, die uns die Geschichte überliefert, nur in einfachen mächtigen Zügen vorgezeichnet werden, und als Ursachen oder Wirkungen großer Gedanken und Thaten allein des Ideals fähig sind. Weil in diesem Fache die rein menschlichen Eigenschaften und Fähigkeiten, geleitet oder begeistert von den kräftigsten oder edelsten Leidenschaften, ohne zu genaue Rücksichtnahme auf Raçen, örtliche Sitten und Trachten, zur Darstellung gewählt werden, so ist der Künstler bemüht, mit den normalen Verhältnissen der inneren und äußeren Natur, auch die Mittel kennen zu lernen, um sei-

nen Charakteren den der Geschichte entsprechenden Ausdruck der Größe und möglichste Vollendung der Form geben zu können.

Der Historienmaler lernt Beides zugleich: — durch die Geschichte die geeignete Wahl der Formen, durch die Kenntniß der Formen erlangt er einen tieferen Eindruck der Geschichte auf sich selbst, und ermöglicht sich lebhafte, praktische Phantasie und Darstellungen aus derselben. Besondere Abtheilungen dieses Faches giebt es nicht, — alle Historienbilder sind gleichen Gesetzen und gleichen Anforderungen ausgesetzt —; manche Künstler ziehen vor, aus den ältesten Zeiten, wovon uns das alte Testament unterrichtet, ihre Stoffe zu wählen, manche aus dem neuen Testamente und dem Leben der christlichen Heiligen andre hingegen aus der Geschichte späterer großer Nationen, für deren ausgezeichnete Charakterzüge sie von einem berühmten Geschichtschreiber oder Dichter begeistert wurden. Ohne Unterschied der Wahl der Stoffe forscht jeder Historienmaler nach den besten Quellen, die er zu seinem Zwecke ausfindig machen kann, befreundet sich mit Gelehrten, um aus ihrem Urtheile richtige Auffassung der prägnantesten Momente der gewählten Thatsachen zu erzielen, so wie sich zugleich mit den erforderlichen Nebenumständen vertraut zu machen, damit durch erklärende Seitengruppen (Episoden) oder Attribute die Haupt-Darstellung klar und reich an Wirkung hervortrete. In so gewähltem Umgange, veredelt durch die geistigen Bedürfnisse wahrhaft gebildeter Menschen, lernt der Künstler seine Kunst von einer Seite kennen, die ihn stark macht, alle erdenklichen Kämpfe gegen die Gewöhnlichkeit zu ertragen. Nur das wahrhaft Schöne und Große zu erreichen, ist sein einziges Bestreben; er weiß, daß dieß zu erringen, endloser Fleiß und Phantasie, auf den Klängen aller menschlichen Geisteskräfte getragen, nothwendig sind; verbun-

den mit Vollendung der Form und hoher Gesittung. Doppelte Kämpfe stehen dem bevor, der ohne hinreichende Nahrungs-Mittel die Bahn zur höchsten Stufe der Kunst beschreiten will; lange Zeit begegnet er den höchstgestellten Ansprüchen, die sein vorgestecktes Ziel mit sich führt, ohne sie hinreichend befriedigen zu können; wohl ihm dann, wenn er standhaft ausharret! Unvergängliche Ehre für alle Zeiten ist sein herrlicher Lohn.

Darum Muth! Wer Beruf in sich fühlt, das Leben mit edlem Ernste und tiefem Studium in seinen Erscheinungen aufzufassen, geringfügige Wahrnehmungen in ihren Wirkungen zu ansehnlichen Werken fortzubilden (Combination), vorhandene getrennte Größen in poetischen Zusammenhang zu setzen, wird sich, bei tüchtigem Aufgebote von Fleiß und Ausdauer, bald in die angenehme Lage versetzt sehen, achtungswerthe Leistungen zu Tage zu fördern. Die Aufgabe dieses Buches ist der Ermunterung und Anleitung gewidmet; und wird das Nöthige in den folgenden Absätzen angeführt sein.

Vor-Studien der Historienmalerei.

In keinem Fache der Malerkunst wird so viele Zeit mit Vorstudien behufs möglichster Gründlichkeit verloren, als in diesem. Kunstschüler zeichnen in öffentlichen Anstalten nach Gypsabgüssen von antiken Köpfen und Figuren, Kopf- und nackten Modellen nach der Natur rc., setzen sich im Verlaufe von 5 — 6 Jahren in den beträchtlichen Besitz voller Mappen mit oftmals sehr guten Zeichnungen, und verschaffen sich allerdings ein richtiges Augenmaaß, gebildetes Gefühl für schöne Formen,

und vorzüglich schöne Manier in der Ausführung mit der Kreide oder dem Bleistifte.

Daß solche erlangte Eigenschaften schöne Zugaben zur Darstellung eines späteren Originalwerkes seien, bleibt unbestritten; allein es ist doch die Frage, ob diese Erfolge für so viele Jahre ausreichend genannt werden dürfen. Jünglinge von 14 — 16 Jahren wenden ihre schönste Lebenszeit, nicht selten ihr Vermögen oder Stipendien mit den reichsten Hoffnungen ihrer Aeltern oder Gönner daran, und sind nach deren Verlauf nicht im Stande, ein naturgetreues Porträt, viel weniger ein Gemälde eigener Erfindung auszuführen; der junge Künstler, getröstet durch das Lob der Lehrer, hofft; die Angehörigen werden mit Sorge über dessen Fortkommen erfüllt; und die Gönner ziehen, an seinem Talent zweifelnd, ihre Hand zurück. Das Bewußtsein erfüllter Pflicht durchdringt den jungen Künstler mit dem Stolze ausharren zu wollen, und die Nothwendigkeit, sich selbst fortbringen zu müssen, setzt ihn Zug für Zug unwürdigen Verdienstarbeiten aus, bis er zuletzt, höheres Streben aufgebend, meist sich in der Masse verliert, wenn nicht oftmals ein wahres Wunder freundschaftlicher Theilnahme und Aufmunterung ihn rettet.

Bei den alten Künstlern war es üblich daß ein in seinem Lande berühmter Meister mehrere Schüler in die Lehre nahm, und diese durch sein Beispiel und gehörigen Unterricht förmlich gewerbsmäßig heranbildete; dadurch blieb den Schülern keine Behandlung der Technik vom Farbsteine bis zur letzten Vollendung der schönen Gemälde unbekannt; sie begriffen den Zweck der Vorstudien, sahen, wie auf dem richtigen Maaße der Glieder und dem gefühltesten Contour alle Schönheit beruhe, und die Farben dazu behülflich seien, Wahrheit und Leben der herrlichen Gestalten zu erhöhen. Anscheinend trockene Anord-

nungen nach der Perspektive sahen sie den Meister mit der freudigsten Genauigkeit eintheilen, wenige mündliche Erklärungen von deren Wichtigkeit, und die wohlthuendste Wirkung im Meisterbilde, ließen sie nur zu deutlich einsehen, daß auch in der Kunst ein Vortheil dem andern die Hand biete. Von Raphael Sanzio sind Bilder vorhanden, aus deren Entwurf, Zeichnung und Farbe man ohne Urkunde den jugendlichsten Ursprung erkennen kann, deren Gedeihen jedenfalls dem Einflusse der besten Lehre zugeschrieben werden muß. Es ist ganz begreiflich, daß jene Schüler, bei vorhandenem Talente und dem der Jugend in höchstem Maaße eigenen Nachahmungstriebe, ganz bald Versuche machten, ähnliche Figuren oder Gruppen zu entwerfen, wie sie es bei dem Meister sahen; fand der Meister alsdann, daß diese mit Geschick oder einiger Reife gefertiget waren, so wäre es das Kennzeichen eines ziemlich harten Gemüthes gewesen, wie es Künstlern nicht eigen zu sein pflegt, wenn derselbe den Kunstjünger nicht dort und da einmal aufgemuntert hätte, etwa den Kopf eines Heiligen, Engels 2c. auszuführen, indem er ihm vor seinen Augen dazu die Farben mischte, und er ihm die Anwendung derselben zu seinem Erstlinge erklärte. Was konnte mehr Freude und Begeisterung erregen? Der Schüler durfte malen, und zwar seinen eigenen Entwurf, der mit wenigen Strichen vorher noch von dem Meister verbessert ward. Mit zaghafter Freude wurden die kraftvollen Farbentöne auf das zierlich grundirte Brettchen gesetzt, bis endlich an dem Vollenden Muth und Geduld sich verloren, die der Meister mit einigen kühnen Pinselzügen an den Charakterstellen aufzufrischen pflegte, bis der erste Versuch geendet war. Was konnte aneifernder sein zum Fleiße und unverdrossener Geduld für allen folgenden Unterricht? Jeder Zug der Meisterhand ward beobachtet, um bei der

nächsten Probe den Beistand derselben so wenig wie möglich zu brauchen. Wie mochte das Herz erst hochschlagen, wenn der Meister dem Schüler gestattete oder ihn bat, an seinen eigenen Gemälden einzelne Parthien an der Umgebung, den Haaren, Draperien 2c. für ihn anzulegen oder auszuführen! Daraus geht hervor, daß zarte, liebevolle Pflege, abwechselnd mit Lust und Ernst, das Studium der Kunst fördert, daß ferner nie ein Schüler in derselben Weise behandelt werden dürfe, wie der andre, noch weniger aber alle nach einer angenommenen akademischen, massenhaften Lehrmethode.

Professor Schlothauer war an der Münchener Kunstschule der Erste, welcher, von der Nothwendigkeit eines näheren Verhältnisses zwischen Lehrer und Schüler durchdrungen, eine Gruppe Jünglinge an sich zog, welche in ihm, Zeitlebens zu Dank verpflichtet, in jeder Hinsicht einen rathenden Freund fanden. Erst 20 Jahre später, nachdem, durch die großartigen Kunstschöpfungen König Ludwigs I. in vollen Anspruch genommen, die Lehrer der Akademie nicht mehr ihren unlieb vergessenen Zöglingen entzogen waren, bildeten sich nach dem Beispiele Schlothauers oder älterer Meister um jeden Lehrer der Akademie ähnliche Abtheilungen von sympathisirenden Schülern, denen die Auffassung der Kunst ihrer ersehnten Koryphäen als die vollendetste, nachahmungswürdigste galt.

Man betrachte eine heilige Familie Andrea Verrocchio's (geb. 1432, gst. 1488), des Meisters Pietro Vanucci's (Perugino 1446—1524), mit dieser eine ähnliche Darstellung des Letzteren, stelle dazu einen gleichen Gegenstand von Perugino's unsterblichem Schüler Raphael Sanzio aus früherer Zeit (1483—1520): so wird sich in den zum Vergleiche gewählten Meisterbildern ungemein viele Aehnlichkeit in der Auffassung der Ge-

danken, edler Wahl der Köpfe, Costüme und Daperien, sowie die liebevollste, kindliche Ausstattung der landschaftlichen und übrigen Umgebungen herausstellen. Die befangene Zeichnung der Stellungen der Figuren und geraden Linien der Falten Verrocchio's erscheint, bei strengem Maaße der Glieder, formgerechter, gefühlter bei Perugino, mit reicherem Schmelz der Farbe durch saftige Lasuren, bis sich in Raphaels göttlichen Werken, in frommer kindlicher Begeisterung, gehoben durch alle möglichen künstlerischen Eigenschaften des Geistes und Talentes für Nachahmung der äußeren Formen bis zu den feinsten Regungen der Seele, der höchste Glanz der mittelalterlichen Kunst offenbarte.

Es ist anzunehmen, daß, wenngleich Perugino zarterer Darstellung in seinen Bildern sich befleißigte, er dessenungeachtet, eingedenk des hohen Werthes strenger, verstanddurchleuchteter Formen, seine Schüler nach solchen nie trügenden Grundsätzen bildete, da die Jugend Einfachheit und bestimmte Formen am leichtesten faßt.

Raphaels Gemälde, bis zur Zeit, wo er das Studium der blühenden Formen der Antiken damit verschmolz, tragen ganz den strengen Charakter seiner künstlerischen Vorfahrer, wenngleich unläugbar die feinere Zeitcultur und das zarter gebildete Gemüth darin unverkennbar sind. Bei so strenger, klarer Erziehung für das rein Geistige konnte Raphael bei aller Sinnlichkeit der Formen nur gewinnen, indem er dafür das rechte Maaß fand, und den geistigen Ausdruck weitaus vorwiegen ließ.

Die so glückliche Vereinigung aller für die Kunst nur wünschenswerthen Tragkräfte mußte für ihn schon bei Lebzeiten eine Begeisterung hervorrufen, die den Glanz seiner Vorgänger weit

hinter sich ließ; er war deren würdig, da sich dieselbe bei allen Kunstgebildeten durch Jahrhunderte bis auf unsre Zeit erhalten hat.

Es ist deßhalb nicht zu verwundern, wenn seine Schüler zur Verkürzung der Lehrbahn sogleich in die Vermischung der Vorzüge der altchristlichen mit der blühenden griechischen Kunst eingingen; sie waren sogar dazu gezwungen, um die von solchen Reizen hingerissene Welt zu befriedigen, und mußten, ohne es zu wollen und zu verdienen, die ersten Stufen abwärts vom höchsten Ziele der Kunst betreten.

In Deutschland erreichte die Kunst unter ähnlichen, doch weit weniger günstigen Umständen den höchsten Glanz in Albrecht Dürer, welcher, treu den guten Lehren seiner Lehrmeister, so viel von der Kunstblüthe des Südens sich aneignete, als ein kurzer Aufenthalt in Oberitalien es gestattete. Die strengere Sitte, alles Nackte bis auf die Extremitäten zu verhüllen, um sich zugleich vor den Einwirkungen des rauheren Klimas zu schützen, ließ schon von Anbeginn eine höchste Formenblüthe nicht erlangen; nach Dürer entstandene Verheerungskriege in Deutschland, nur kurze Zwischenräume ermatteter Friedenszeiten, so wie der spätere Einfluß des verderbten französischen Geschmackes, ließen die Künste bis auf die neuere Zeit nicht wieder aufkommen. Erst nach Beendigung der napoleonischen Kriege, wo die Hoffnungen des tiefgebeugten, herrlichen Vaterlandes nach allen Richtungen auflebten, vereinten sich auch deutsche Künstler, um, auf den Bestrebungen und ehrfurchteinflößenden Erfolgen der Vorahnen fortbauend, die deutsche Kunst zu einer Höhe emporzuschwingen, wie sie seit Raphaels Zeiten in keinem Theile der Welt geblüht hatte. Cornelius, Schnorr, Overbeck, Veit, die Brüder Riepenhausen u. A. bekämpften hel-

denhaft die Fremdherrschaft der Franzosen auch auf diesem Felde, und schlugen sie im Vereine mit Göthe und andern vorleuchtenden Vaterlandssöhnen siegreich in die Flucht. Wahrheit, Kraft, hohe Würde und sittige Anmuth traten an die Stelle schlängelnder Ziererei, geschminkter Lüge und sittenloser Grazie; die herrlichen Gesänge des Nibelungenliedes und hochpoetische Sagen der Vorzeit begeisterten diese Braven für die an großen Zügen überreiche deutsche Geschichte; — die längst Abscheu trugen vor sinnlicher Ausbeutung der Mythologien Griechenlandes zu verderblicher Schlaffheit.

Dauerhafter Friede, und das glücklichste Geschick durch die innige Kunstliebe des hochherzigen deutschen Königs Ludwig I. von Bayern, begünstigten nicht nur den Sieg so vaterländischer Aufopferung, sondern eröffneten bald ein weites Feld des Ruhmes zur Erlangung der Sternenkrone für späteste Jahrhunderte. Cornelius und Schnorr erhielten im Jahre 1825 den Ruf nach München als Vorstand und Professor der Akademie; zugleich zur Ausschmückung großartiger Prachtbauten, wie sie aus den glänzendsten Berichten alter Schriftsteller und nach vorhandenen großartigen Denkmälern nur gedacht werden können. Die Glyptothek (Sammlung antiker Skulpturen), die neue Ludwigskirche mit dem berühmten jüngsten Gericht al Fresco, die Stanzen der Pinakothek (Gemäldesammlung) von Cornelius; so wie die Geschichtsäle der königlichen Residenz von Schnorr bezeugen feierlich das hohe Verdienst dieser Kunstheroen; Heinrich Heß, ein ächt deutscher Künstler, zierte die Allerheiligenkapelle in tief religiösem Style kirchlicher Kunst und anmuthvollen Farben, mit würdevollen Compositionen aus.

Mit Cornelius kamen zugleich einige gleichbegeistete Kunstgenossen und Schüler nach München, unter denen Wilhelm Kaul-

bach und Karl Herrmann mit vorzüglichem Talente begabt waren.

Schon bei den ersten öffentlichen Arbeiten Kaulbachs in den Arkaden des Hofgartens, im Palaste des Herzogs Max von Bayern u. a., wurde das Augenmerk der Kenner auf die großartige Auffassung, durchaus edle, correkte Zeichnung und kraftvolle, mit Zartheit gewählte Farbe dieses Künstlers unwiderstehlich hingezogen, und durch unablässige, der Neuheit der gewählten Stoffe, so wie der geistreichsten Composition halber, höchst interessante Erscheinungen in fortwährender Spannung erhalten. Kaulbach's Narrenhaus, gestochen von März, commentirt von Guido Görres, verbreitete zuerst dessen Namen über die Grenzen Deutschlands; ihm folgte „die Hunnenschlacht", gestochen von Thäter, eine Composition nach einer Sage, und von wunderbarer Schönheit; bestimmt zur Ausführung in Lebensgröße der Figuren für den Grafen Raczinsky, blieb es der Schönheit der Zeichnung halber in der Untertuschung auf Leinewand im Besitze des Bestellers. Außer vielen durchaus gediegenen Kunstwerken, die fortwährend Kaulbachs Atelier zieren, worunter vorzügliche Porträts in ganzer Figur und Lebensgröße, erschienen bei Cotta Zeichnungen zu Göthes Faust, Reinecke Fuchs ꝛc., Werke, die von vollendeter Kunstweihe zeugen.

Die berühmte „Zerstörung Jerusalems" von diesem großen Künstler, so wie seine späteren Werke für Berlin, sind in Kunstberichten auf das Ausführlichste erklärt, und will hiermit nur angedeutet worden sein, wie nach der Ansicht Kunstverständiger in diesem Künstler sich die Vorzüge der deutschen Künstler aller Jahrhunderte zu lichtem Glanze vereinigen.

C. Herrmann widmete alle Kunstbestrebungen der Ausführung der Werke seines Meisters Cornelius, und begleitete denselben

zu gleichem Zwecke nach Berlin, nachdem er vorher das vortreffliche Deckengemälde der protestantischen Kirche in München vollendet hatte.

München besitzt außerdem einen reichen Schatz vortrefflicher Historienmaler ächtdeutscher Schule, die alle theils in öffentlichen Arbeiten, theils in Staffeleibildern sich ausgezeichnet haben, von denen zwar manche, durch Annahme eines Staatsdienstes, ihren Wohnsitz zu verändern sich genöthigt sahen, aber alle treu den angestammten Lehrsätzen ihre Kunst ausüben.

Fortsetzung der Vorstudien der Historienmalerei.

Fühlt ein junger Künstler Liebe und Begeisterung für die Geschichte der Vorzeit, so unterläßt er nicht, jedes lehrreiche Buch, worin er näheren Bescheid erfahren kann, aufzusuchen und werthvolle Stellen oftmals zu durchlesen. Die freie Natur, alte Thürme und Ringmauern, dunkle Hallen und erhabene Kirchenräume, nächtliches Dunkel, Mondscheinlicht, hohe kräftige Gestalten von Männern und Frauen rc. laden ihn bald ein, seiner regen Einbildungskraft nach dem Vorbilde einer geschichtlichen Handlung den Ausdruck der Wirklichkeit zu geben. Was er wahrnimmt, und wo er auch sei, allenthalben findet er Anklänge zur Bestätigung seiner Wahl, und der Trieb, diese zusammenzufassen, wächst fortwährend.

Der Unterricht in höheren Schulen weiset ihn auf die älteste jüdische, ägyptische, griechische, römische, deutsche rc. Geschichte hin, überall findet er große Thatsachen und Charaktere; und der Wunsch, daraus Motive zur Nachbildung zu wählen, tritt leb-

haft ein. Nun tritt die Frage ein, wo findet er die Mittel zur Darstellung, die Costüme, die Uebung in nackten Formen und Draperien, die entsprechenden Umgebungen der Landschaften und Architekturen? Er wählt daher am geeignetsten dankbarere Bereiche: entweder die Geschichte der fünf Bücher Mosis, das neue Testament, oder die vaterländische ihm nächstliegende Geschichte; erstere beide des Reichthums tiefer Gedanken und freier Wahl der Costüme halber, letztere wegen der monumentalen Hülfsmittel behufs der Ausführung. Es entgeht dem Verfasser nicht, wie gewagt es ist, bestimmte Wahl hierin anzugeben, allein da in allen Dingen ein Anfang sein muß, und zwar ein solcher, der sich nicht allemal nach der augenblicklichen Lust des Schülers richten kann, so möge es dem Anfänger gefallen, dem Rathe eines wohlmeinenden Lehrers zu folgen.

Um demnach bald zu einigem Resultate zu gelangen, thut der Anfänger sehr wohl daran, einige Reihenfolgen guter Holzschnitte kleinen Formates von alten deutschen Meistern, als: Albrecht Dürer, Hans Springinklee, Hans Brosamer, Albrecht Altdorfer, Hans Baldung, genannt Grien, Hans Burgkmaier, Hans Schäuflein, Hans Holbein, Tobias Stimmer, Jost Amman u. s. w., mit Bleistift zu entwerfen, und ganz in derselben derben, aber tiefverständlichen Weise mit der Feder und schwarzer Tusche nachzuzeichnen. Es wird nicht lange dauern, so werden ihm diese oft unscheinbaren Kunsterzeugnisse liebe, treue und belehrende Freunde werden, allenthalben stößt er auf Wahrheit des Ausdrucks und des innigen Gefühles, die nur vor dem derben Vortrage verborgen blieben. Bald wird ihm klar, daß die kindliche Sprache solcher Kunstwerke ganz geeignet

sei, seine noch schwachen Kräfte nicht in Verlegenheit zu bringen, da bei der Vorstellung der Gegenstände Alles in den Contour gedrängt ist, und die zarten Täuschungen der Schatten und Reflexe blühender späterer Meisterwerke ihm nur Verzagtheit oder gänzliches Verzweifeln an seinem Talente bereiten würden. Ferner wird er zu seiner großen Erbauung finden, daß bei einiger delikater Nachbildung die Holzschnitte sich weit gefälliger ausnehmen, und selbst die Köpfe, die durch schlechten Druck oftmals Klexe an ausdruckgebenden Stellen zeigen, nicht nur höchst wahr, sondern sogar, näher betrachtet, sehr schön sind. Ueberall begegnet er frischer Kürze und Bündigkeit, Alles am rechten Flecke, kein Strich zu wenig und zu viel, und alle Glieder in Hauptzüge abgetheilt. Die Haare in Schnitt und Parthien ganz nach dem Charakter der Figur; kein Zug ausgelassen auf Kosten der Weichheit, der zum Ausdrucke des Gesichts nöthig ist; die Costüme und Draperiemotive in großer, einfacher Klarheit, die Glieder voll Leben, wenn auch mager, endlich die Umgebungen voll kindlicher Treue und Wahrheit.

Die Gegenstände, welche die älteren deutschen Meister wählten, sind reichhaltig an Veränderung, und bleibt dem Anfänger die Auswahl überlassen. Es wird ihm nicht entgehen, daß die fremdartigsten Darstellungen aus entferntesten Geschichten und Ländern oft mit dem Costüme bekleidet sind, das damals in Deutschland national war; das möge ihn nicht beirren, er lernt dabei doch diese Tracht kennen, und die praktische Schönheit derselben wird ihm viel Freude machen.

Es wird übrigens bemerkt, daß der Anfänger mit den ältesten, einfachsten Werken (Holzschnitten) beginnen soll, da spätere Meister, als Albrecht Dürer und die weiter oben neben ihm

genannten, zartere, reichere Formen bieten, die schon weit schwieriger nachzuahmen sind.

Auf diese Weise erlangt der Anfänger eine Sprache, die, wenn auch unbeholfen, niemals Verwirrung des Begriffes von dem, was er vorstellen will, zuläßt. Er versucht dort und da einzelne Figuren, oder stellt mehrere zusammen nach seiner Idee, und benutzt dazu die vorliegenden Holzschnitte, indem er jene darnach costümirt und in gleicher Weise auszeichnet. Bei einigem Talente, das bei allem Kunstunterrichte vorausgesetzt wird, wird er bald das Vergnügen verspüren, daß er nach und nach im Stande sein wird, seinen eigenen Erfindungen Ausdruck zu geben, und ist, wie gesagt, bescheiden genug, mit ähnlichem Vortrage, wie die Musterbilder sind, vor der Hand vorlieb zu nehmen. Zu diesem Zwecke wählt er ähnliche Gedanken, Thatsachen oder Geschichten, und entwirft nach und nach eine Reihenfolge, als hätte er den Auftrag, mit Zeichnungen zu commentiren. Die wachsende Freude an dem klaren Wesen dieses Selbstunterrichtes überhebt dieses Buch der wohlmeinenden Bemerkung, daß der Anfänger nie aus dem Auge lassen dürfe, daß er damit zugleich die nachahmende Zeichnung übe, und auf diese Weise einem weitausschweifenden Schulunterrichte nach Köpfen, Händen und Füßen ꝛc. überhoben sei, bis zu einer Zeit, wie nachher angegeben ist, wo ihm dieser um Vieles erleichtert wird.

Die vorgezeichnete Uebung hat sehr viel im Gefolge: der Schüler lernt den tiefen Werth deutscher Kunst kennen; es erweitert sich ihm der Reichthum guter Vorbilder zusehends, mit der Hochschätzung der Denkmäler vaterländischer Kunst wird er ein Kenner der Geschichte seines Vaterlandes, und im vollen Umfange des Wortes ein Freund desselben.

Er betrachtet seine nächsten Umgebungen, findet in Kirchen, Rathhäusern, alten Brunnen, auf Kirchhöfen an Grabsteinen vortreffliche mittelalterliche Statuen mit ausdrucksvollen Köpfen und allen den schönen Eigenschaften, die ihn bereits bei den Holzschnitten so lebhaft anzogen; er nimmt sein Skizzenbuch hervor, und da er die Sprache der Alten kennt, wird es ihm leicht, sich auch nach dem Runden zurecht zu finden. Eine einzige gelungene Figur zieht viele und größere Uebungen nach sich, und die Mittel, ausgreifender und mannichfaltiger in der Wahl der Gegenstände verfahren zu können, erfreuen ihn mehr und mehr.

Den Beiwerken an schönen alterthümlichen Skulpturen widmet er alle Aufmerksamkeit; er zeichnet auch Gebäude, Thürme, Kirchen, schöne Eingänge mit Stufen und Geländern, an denen er die Weihe einer verklärten Zeit wahrnimmt.

In Verbindung fortgesetzter, entsprechender Lektüre pflegt er seine häuslichen Kunststudien fort; er entwirft mit Zuziehung seiner Naturzeichnungen neue Skizzen, und bildet sie im Contour möglichst durch, indem er sich der skelettartigen Anlage bedient, wie sie bei den Entwürfen in der Genremalerei vorgezeichnet ist.

Da es sich bei der hier angegebenen Lehrweise um rein praktischen Angriff des Studiums handelt, so wird ferner gerathen, zu Darstellungen aus der Geschichte des Mittelalters sich in den Besitz von Abbildungen vieler Costüme, Rüstungen, Waffen ꝛc., sei es durch Ankauf guter Werke oder durch Sammlung von selbstgezeichneten Pausen (Durchzeichnungen) zu setzen, wodurch vorläufig viele Uebung in Hervorbringung der menschlichen Figur, auch ohne durchdringende Kenntniß des Nackten, erwerben wird. Nicht als ob der Anfänger über gründlicheres

Studium gleichgültig wegsehen sollte, sondern nur deßhalb, um ihn frühe in Stand zu setzen, zu begreifen, wozu spätere gründliche Studien nothwendig seien, und damit selbige mit praktischem Verstande gefertiget werden. Die Costüme und Rüstungen haben für die Jugend etwas, das tief in ihr Gemüth greift; sie machen einen erhabenen, aber schauerlichen Eindruck, der von den Heldenthaten, die ihre Träger ausführten, und der hohlen menschlichen Form herrühren mag. Allein eben die ausgeprägte, menschliche Form erleichtert in der Zusammensetzung die Darstellung der Figuren dem Anfänger, und glaube man ja nicht, daß es dem richtigen Zeichner eines Modells sogleich gelinge, eine stattlich gerüstete Gestalt des Mittelalters herzustellen. Die im Mindesten der Hauptform zuwiderlaufende Linie in Costümen verunstaltet sogleich das Ganze, und mancher talentvolle, jugendliche Zeichner gewöhnt sich hierdurch auch ohne ausreichende Kenntniß der Gesetze der Perspektive daran, wohlklingende Gestalten herauszubringen. Der Freund der mittelalterlichen Kunst versäumt nicht, Rüstkammern und Waffensammlungen zu besuchen, und dort, wenn es sein darf, nach der Natur zu zeichnen, um sich den Eindruck der Wirklichkeit tief einzuprägen. Gleicherweise macht er sich mit dem Alterthume derselben genau bekannt, um die Abstufungen ihres Gebrauches nach der richtigen Zeit und des Jahrhunderts kennen zu lernen; daß die höchste Genauigkeit in der Angabe des Contours, des Schnittes, der Verzierungen rc. bis ins Kleinste nothwendig sei, versteht sich von selbst.

Auch die Farben der Costüme sind von großem Belang, und es ist nicht geliebt, wie es beim Genremaler gebräuchlich, die verschossene Farbe des modernden Alters nachzuahmen, sondern es muß, wie es im Mittelalter gebräuchlich war, die

freudige, lebhafte Farbe gesucht und gemalt werden, wie sie ehedem war.

Zu diesem Behufe leisten die Aquarellfarben vortreffliche Dienste, gerade feurige Farben liefern diese am schönsten; — das kraftvolle Mittelalter kannte keine gebrochenen Töne.

Der junge Künstler sah sich bis jetzt in ein leichtes und angenehmes Studium versetzt; die Copien und Zeichnungen in kleinem Formate nach Holzschnitten, desgleichen seine Entwürfe in derselben Form boten ihm äußerst wenig Hindernisse, da der gewünschte Ausdruck sich ohne große Mühe erreichen ließ. Es bleibt hierbei nur zu bemerken, daß dem vorangegebenen Lerneifer und dem gleichwohl reichen Felde die gehörige Zeit zu Theil werden müsse, damit der Anfänger hinreichendes Augenmaaß, einigen Vortrag und Geduld erlangt habe; — Talent und Fortschritte müssen hierüber entscheiden.

Fortsetzung des Studiums der Historienmalerei.

Mit dem reiferen Verstande und ziemlicher Uebung, überkommt den jungen Historienmaler der lebhafte Wunsch, auch entsprechende Produkte der Kunst hervorzubringen; er findet unter seinen Entwürfen eins oder das andere e i n f a c h e Motiv oder Gedanken, dem er mehrere Ausführung angedeihen lassen möchte; dazu wird vor Allem ein etwas größeres Maaß der Zeichnung nothwendig. Bevor er dazu schreitet, befasse er sich

mit einigen Nebenstudien, deren hohe Wichtigkeit er bald kennen lernen wird. Die Kenntniß des menschlichen Skelettes mit dem Schädel des Kopfes zu erlangen, ist nun seine vornehmste Sorge, um die tiefste Grundlage aller Bewegungen sich einzuprägen. Letzteren in natura zu bekommen, ist nicht schwer, und finden sich Schädel, wenn nicht ein in der Nähe wohnender Arzt im Besitze eines rein präparirten ist, in den Beinhäuschen auf Kirchhöfen. Darnach zeichnet der junge Historienmaler oft und mit allem Fleiße, in guter Beleuchtung und allen Stellungen von der Seite und von Vorne, und zeichnet auch diese Studien anfänglich mit der Feder ganz in der Holzschnittweise aus. (Es versteht sich, daß hierbei auch die Kinnlade sei.) Ist der fleißige Zeichner auf dem Lande oder in der Provinz, so bleibt ihm zur Uebung im Skelette der einzige Ausweg übrig, sich ein Werk über Anatomie des Menschen zu kaufen oder zu leihen, wo die Skelette in verschiedenen Stellungen abgebildet sind. Außer einigen ganzen Gerippen zeichnet er oftmals einzelne Theile desselben: die Schlüsselbeine mit der Verbindung des Oberarmknochens, die Ellenbogen, Hand- und Kniegelenke von verschiedenen Seiten, das Becken, die Schulterblätter, Hände und Füße: und das so oft, bis er im Stande ist, alle Theile von den verschiedensten Seiten aus dem Gedächtnisse zu zeichnen; *aber allezeit mit der Feder*, um sich Entschiedenheit des Striches von jung auf anzugewöhnen. Nun erst wird es ihm schon viel leichter, Stellungen zu entwerfen, und die angeführte Weise, in einzelnen Bewegungsstrichen die Figuren anzulegen, wird ihm geläufig. Nach und nach versucht er nach einem vorliegenden Anatomiewerke ein gezeichnetes Gerippe oder einzelne Theile desselben mit Muskeln zu belegen, und forscht sorgfältig nach deren Ursprung oder Ansatz an ihren beiden

Enden, wie sie ihm ein gutes Werk dieser Art angiebt; ebenso die unterliegenden Muskeln, zum klaren Begriffe der Fülle der daraufliegenden, studirt er genau, und macht sich mit der Funktion oder Wirksamkeit aller möglichst vertraut.

Es unterliegt keiner Widerrede, daß solche Studien nach einem natürlichen Gerippe und einem zu diesem Behufe präparirten Leichnam von ungleich tieferem Eindrucke, folglich ungemein lehrreicher seien; allein dazu ist der Aufenthalt in einer größeren Kunst- oder Universitätsstadt erforderlich, wo alljährlich Demonstrationen zu diesem Behufe stattfinden. Obgleich an Leichnamen, nach der Abnahme der Häute, die im Leben flach und stramm liegenden Muskeln zusammenschnurren, und wie runde Stäbe um die Knochen liegen, so hindert dies gleichwohl im Studium nicht, im Gegentheile zeigen sie sich so einfach und deutlich, daß dem jungen Künstler ihre Lage erst recht verständlich wird; daß auch hierbei der Anblick der Natur zur tiefen Einprägung das Seinige beiträgt, läßt sich bestimmt annehmen, obwohl sich nach und nach das anfängliche Grauen in innige Liebe und Bewunderung für die Schönheit der Natur umkehrt. Ueberall begegnet der Zeichner der Wirkung und Form der Knochen, die Biegungen im Ganzen, wie an den Kugeln, Kämmen und Höhlungen, sind gleichsam die Bestätigung des architektonischen Gedankens, auf dem der Bau der menschlichen Figur ruht; wenn diese in der Zeichnung richtig angegeben sind, wird es kaum möglich sein, selbst bei mangelhafter Anzeige der Muskeln, den günstigsten Eindruck zu verfehlen.

Das Talent des Anfängers weiset ihn bald selbst an, bei seinen Entwürfen die dadurch erlernten neuen Vortheile in Anwendung zu bringen, seien diese Copie oder eigene Erfindung; es macht ihm ungemeine Freude, in früheren Zeichnungen die

Formen nachzusehen, die er nachgeahmt, ohne einen Begriff davon zu haben, oder deren Vorhandensein ihm unbegreiflich war. Dadurch lernt er bald unterscheiden, auf welchen Formen der Hauptausdruck eines menschlichen Gliedes beruhe, und verliert sich trotz gründlicherer oder erweiterter Kenntniß der menschlichen äußeren Construktion nicht in Ueberschätzung des Unbedeutenden.

Das wachsende Verlangen nach Klarheit läßt den Anfänger solche Studien oft, ja in späteren Jahren immer wiederholen; allezeit wird er neu erstarken oder bei allem Fleiße neue Schönheit an diesem wunderbar schönen Baue auffinden; doch wird er auch bald auf die Nothwendigkeit des Ebenmaaßes der Glieder im Einzelnen aufmerksam werden, und auch darin nach den nöthigen Hülfsmitteln sich umsehen. Der Anfänger thut wohl daran, um die Uebereinstimmung des Maaßes zwischen den Gliedern und den übrigen Theilen des Körpers sich zu eigen zu machen, vorerst die allgemeinsten Regeln kennen zu lernen, da zu kleinliche Ausmessungen ihn verwirrt oder müde machen.

Im Allgemeinen wird angenommen, daß ein hoher stattlicher Mann vom Wirbel bis zur Fußsohle acht Kopf- oder zehn Gesichts-Längen habe, und zwar im ersten Falle: vom Kinn bis über der Brustwarze die zweite Kopflänge, von der Brustwarze bis an den Nabel die dritte, von da bis an die Schamtheile die vierte, von diesen bis zur Mitte des Schenkels die fünfte, von da bis auf die Kniescheibe die sechste, von dem Knie bis an das Ende der Waden die siebente und von da bis unter die Ferse die achte Kopflänge enthalten sei.

Die Eintheilung in Gesichtslängen geschieht folgendermaaßen:

Von dem Haarwuchse der Stirne bis zum Ende des Kinnes	1 Gesichtslänge,
von dem Kinn bis zum Schlüsselbein . .	$^2/_3$ Gesichts= od. 2 Nasenlängen,
von über dem Schlüsselbeine bis unter die Brustmuskeln	1 Gesichtslänge,
von da bis zum Nabel	1 =
von da bis unter die Schamtheile . . .	1 =
von da bis über das Knie	2 =
das Knie selbst hat	$^1/_2$ =
vom unteren Theile des Knies bis zum äußeren Knöchel	2 =
vom Knöchel bis unter die Fußsohle . .	$^1/_2$ =
Ferner:	
von einer Seite der Brüste bis zur andern	2 Gesichtslängen,
von einer Seite d. Schulterblattes bis z. andern	2 =
von dem Ende des Ellenbogens bis zum Ansatze des kleinen Fingers enthält das Ellenbogenbein mit dem dadurch inbegriffenen Theile der Hand	2 =
die Hand hat	1 =
der Daumen	$^1/_3$ Gesichtsl. od. 1 Nasenlänge,
der Oberarm, wo der Brustmuskel sich verliert (unter dem Deltoides), bis zum inneren mittleren Armgelenke	$1\,^1/_3$ Gesichtsläng.
von der Mitte des Armes bis zum Ansatze der Hand	$1\,^2/_3$ =
die große Zehe am Fuße	$^1/_3$ Gesichtsl. od. 1 Nasenlänge.

Die beiden Warzen an den jugendlichen Brüsten und das Halsgrübchen zwischen den Schlüsselbeinen einer weiblichen Figur machen ein gleichseitiges Dreieck. Es giebt Künstler, die den zehnten Theil des ganzen Körpers in zwölf Theile theilen, und jedes Zwölftel wieder in vier Theile, um dadurch das Maaß der kleineren Glieder zu bestimmen. Solche Ausdehnung der Genauigkeit bleibt Jedem selbst überlassen; dem Anfänger genügt vorangegebene einfache Weise, die er mit Uebung des Zeichnens nach der Natur sich bald einprägen kann.

Ein Kind von drei Jahren hat gewöhnlich fünf Kopflängen, und zwar mit dem Kopfe bis unter den Leib drei, von da bis zur Fußsohle zwei Kopflängen; bei vier Jahren sechs, bei fünf und sechs Jahren sechs und eine halbe Gesichtslänge.

Das Verhältniß zu acht Kopflängen ist das noch im Bereich der Schönheit liegende größte Maaß; Thorwaldsen hat für alle seine Statuen das höchste Maaß nicht über sieben und eine halbe Kopflänge genommen.

Die Verschiedenheit des Geschlechtes verändert gleichfalls die Verhältnisse. Weibliche Gestalten sind in der Regel kürzer; sie haben meist einen längeren dünneren Hals, längeren Leib, kürzere Schenkel, schmale, abhängende Schultern und breite Hüften, dickere Arme und Beine und schmalere Füße. Ihre nicht vortretenden Muskeln geben einen zarteren, fließenden Umriß und sanfte Bewegung, sie zeigen blos Liebreiz und Schönheit.

Die Naturbeobachtung muß jedoch den Anfänger vor der allezeit gleichen Anwendung des hier angegebenen Maaßes bewahren, wohlbeachtend, daß besondere Leibesconstitution und Temperamente die Verhältnisse des Maaßes verändern. Die Sitten führen ganz unmerklich physische Entwickelungen und Verschiedenheit herbei; die Verzärtelung, Wollust und Abscheu

vor Leibesübungen, allzuzeitige Ausschweifungen und Erstarrung erzeugen frühe Hinfälligkeit, welche in den Hauptstädten blühender Nationen sich früher, als anderswo, kundgiebt, und zu der niederschlagenden Bemerkung führt, daß von Geburt zu Geburt die Geschlechter entarten und sich somit die ursprünglichen Verhältnisse ändern.

Um in letzterer Hinsicht denen, welche sich dem höheren Kunstfache widmen wollen, hülfreich entgegen zu kommen, hat man in Kunstschulen Abgüsse der vorzüglichsten Figuren antiker Bildhauerwerke aufgestellt, deren körperliche Vollendung Alles übertrifft, was unser jetzt lebendes Geschlecht aufzuweisen hat. Das glücklichste Klima, ohnehin edle Raçe und hohe Werthschätzung körperlicher Uebungen von beiderlei Geschlechtern an öffentlichen Festen und Spielen, gestatteten den alten Griechen eine physische Vollendung, wie keinem Volke der Welt. Mit Bewunderung steht der Kunstjünger vor diesen Idealen, denn das sind sie, und in ihm erbebt der Wunsch zu so hoher Stufe der Kunst zu gelangen. Seine alten, lieben Rathgeber, die ehrlichen deutschen Holzschnitte, erscheinen dagegen nur noch wie freundliche, unförmliche Gnomen; er fühlt sich weit entfernt vom göttlichen Borne der Kunst! Er thut ihnen Unrecht.

Wie Kinder an der plätschernden Quelle spielen, die in vielfachen Wasserfällchen über zackige Steine sprudelt, umgeben von frischen Kräutern lachenden Frühlings, sich freuend an dem munteren Leben des freundlichen Bächleins, und gehütet vor den schön gewundenen Schwingungen der klaren, tiefen Ströme, so möge auch der Anfänger nicht außer Acht lassen, daß für ihn gleiche Obhut so lange erforderlich sei, bis er sich mit den Tiefen seiner Elemente vertraut gemacht hat.

Schrittweise strebe er vorwärts, und die gewöhnliche Natur

sei ihm noch lange vorher die reiche Quelle der Erfahrung und Lehre.

Hat der junge Künstler also eine Skizze von einem einfachen Gegenstande, die ihm ausdauerndes Interesse zur Ausführung verspricht, so stellt er sich zu den einzelnen Figuren lebende Modelle, je in derselben Position, worin die Figuren in der Skizze aufgefaßt sind. Am besten ist es, solche ganz nackt zu zeichnen, wie dies auf Kunstschulen gebräuchlich ist; doch reicht es auch für anfängliche Versuche hin, Personen in enganliegenden oder einfachen Kleidern dazu zu verwenden. Daß es dabei auf Lebhaftigkeit der Stellung im Ganzen und correkte Ausführung (Zeichnung) der Hände, Füße und der Wendung des Kopfes abgesehen ist, versteht sich von selbst; weit vortheilhafter, ja unerläßlich ist es, nach Auffassung der ganzen Figuren, vom Kopfe, den Armen, Händen und Füßen einzelne möglichst ausgeführte Studien zu machen; sie sind der Stolz und zugleich die Beruhigung des Künstlers.

Durch einige Geschicklichkeit im Entwerfen (Componiren) gewöhnt man sich, die Natur nicht allein zweckmäßig zu stellen, sondern dem meist gleichgültigen Ausdrucke derselben in der Zeichnung jenen erwünschten Nachdruck zu geben, wie er sich für die Composition eignet.

Bei dem Geschäfte des Studienzeichnens nach Entwürfen wird der Anfänger sich oftmals von der Verschränktheit ganzer Stellungen in seinem Entwurfe, wie von den Fehlern einzelner Theile überzeugen, und nicht selten in den inneren Kampf gerathen, ob nicht der Ausdruck seiner Skizze lebhafter sei, als die Natur ihn ihm zeigt; in diesem Falle versuche er dem Modelle möglichst die vorgezeichnete Wendung zu geben; sieht er jedoch, daß der menschliche Bau nicht geeignet ist, derselben sich

zu unterziehen, so glaube er der Natur dreimal lieber, als seiner Einbildungskraft, die allemal die möglichen Grenzen zu überschreiten pflegt, um den letzten Grad des Ausdrucks einer Idee zu erreichen.

Die Zeichnungen nach dem Modelle legt der junge Künstler mit der Reißkohle in äußerst reinem Contour an, und führt sie mit dem Bleistifte aus. Er faßt ferner die Modelle großartig auf, wie es die Würde seines Faches und der gewählten Gegenstände erheischt; d. h. er giebt allen Theilen der Figuren ihre volle Ausladung an Ein- oder Ausbugen nach der Länge und Breite; wo der Genremaler sich mit einem Accent-Strich oder Schatten zufrieden giebt, da erscheinen für den erhabeneren Historienmaler getragene, im Gefühle der Größe kraftvoll ausgezogene Formen: in derselben Weise und dem gleichen Eindrucke, wie feierliche, anhaltende Orgeltöne eines Gottesdienstes; untergeordnetere Künste sind reich an Bewegung — deßhalb auch reich an Sinnlichkeit und Schwäche.

Obgleich zum deutlicheren Begriffe dieser großartigen Kunst (Styl) herrliche Vorbilder alter und neuer Zeit vorhanden sind, so würde die Nachahmung zur Aneignung desselben wenig beitragen; sie muß durchaus der großartigen Auffassung und Gesinnung des Künstlers entspringen; er erwirbt sich diese durch stete innige Verehrung für das Edle und Erhabene, gepflegt durch ununterbrochenes Studium großer Züge der Geschichte und Charaktere. Es ist nicht nöthig, daß zu diesem Zwecke auch ein größeres Format für diese Studien gewählt wird: ein bis anderthalb Fuß hoch reicht hin, alle erdenkliche Vollendung hinein zu bringen.

Zur Erhaltung des inneren Friedens wird dem jungen Historienmaler angelegentlichst empfohlen, ganz nach dem Vorbilde

seiner anfänglichen Uebungen im Zeichnen nach Holzschnitten, die Macht des Umrisses vorwalten zu lassen, wenngleich Nichts gegen die Ausführung durch Schatten und Licht, sobald dies geht, eingewendet werden will; es handelt sich bei diesem Rathe darum, daß er sich nicht durch zufällig in die Hände kommende Kupferstiche oder Lithographien bestimmen lasse, die italienische Rundung oder crayonirte französische Effekthascherei durch schlaffe Schattenstriche oder das Farben-Zeichnen in seinen Studien anzuwenden; eine Zeichnung soll zeichnen und nicht malen: sie gehört dem Geiste, das Malen den Sinnen.

Um ganz vorzügliche Contouren zu erzielen, ergiebt sich die Nothwendigkeit, dieselben in einem Kopfe oder einer Figur mehrere Male halb auszuwischen, und noch einmal nachzuziehen, bis alle kleinsten Stellen die richtigen Formen haben, an denen die Natur bis zum Erstaunen reich ist, und oft neue zeigt, wenn der Künstler glaubt, damit fertig zu sein. Zu weiterer Vollendung genügt vorerst die Angabe der größeren Schattenmassen in einer Lage Striche nach dem Laufe der Formen von Oben nach Unten oder der Breite nach. Den Contour an der Schattenseite durchaus gleichmäßig stärker, als den der Lichtseite, zu ziehen, doch ohne alle Accente (Drucker), ist empfehlenswerth.

Bei der Wahl der Köpfe zu auszuführenden Compositionszeichnungen hüte sich der junge Künstler wohl, seine Phantasie-Physiognomien vorherrschen zu lassen, welchen es meist an Allem gebricht, was zu der Wahrheit des Ausdruckes gehört: hat er gleichwohl ein entschiedenes Ideal, so muß er schon des nöthigen Fortschrittes halber eine oder mehrere Kopfstudien zu entworfenen Figuren zeichnen; und hat er diese mit einiger Sympathie oder Geschmack für seine Composition gefertigt, so vergleiche er sie mit dem Ausdrucke der Köpfe eigener Er-

findung, und die Unzulänglichkeit der Einbildungskraft wird sich auch in dieser Hinsicht herausstellen. Dieselbe Bewandtniß hat es mit Theilen der Bekleidung durch Draperien, enganliegende Gewänder, Panzer, Helme und Waffen rc.; sobald nur einige Theile mit Aufmerksamkeit nach der Natur in eine Zeichnung aufgenommen sind, dann passen Ergänzungen aus der Idee nicht mehr dazu, außer von der Hand eines Meisters, von der in einem Lehrbuche nicht die Rede ist. Ferner verschaffe er sich Naturzeichnungen zu allen Theilen der Umgebungen seiner Composition, zu Thieren, Landschaften rc., mit angemessener Genauigkeit nach der Behandlung der Figuren; es ist jedoch auch nicht verachtet, wenn man in Ermangelung entsprechender Natur gute Meister zu einzelnen Theilen benutzt, in Anbetracht, daß größere Studienreisen erst ausgebildeteren Künstlern zu Theil werden, und die Mittel des Anfängers meist beschränkt sind; doch soll er durch Richtigkeit der Formen nach der Zeit der vorgestellten Handlung und durch Liebe bei der Vollendung das Fehlende zu ersetzen suchen.

Bei dieser Progression der Lehre bleibt für Mußestunden immer noch das Studium der Holzschnitte, Kupfer- und Silberstiche alter deutscher Meister in lebhafter Uebung, so wie die Entwürfe aus classischen Geschichtsbüchern, deutschen Sagen und Poesien, wodurch sich der junge Künstler ganz in den Geist der Zeiten hineinlebt, aus denen er seine Darstellungen wählt.

Besonders nützlich sind Entwürfe, die das ganze Leben einzelner geschichtlich berühmter Personen in einer Reihenfolge darstellen; dabei gewöhnt sich der Anfänger an Gleichmäßigkeit der Behandlung der Charaktere aller vorkommenden zu zeichnenden Ereignisse. Die Hauptfigur wird ihm selbst nach

und nach verständlicher, verehrungs- und bewunderungswürdig, er wird mit ihr vertraut, und deren Darstellung von allen Seiten individuell. Er halte solche Zeichnungen in bester Ordnung, führe sie alle gleichmäßig in Contour oder mit leichten Schatten, ja wo möglich mit gleichem Schnitte der Feder aus, um der Sammlung der Darstellungen Einheit der Auffassung auch dem Machwerke nach zu ertheilen; dadurch erwirbt er sich wohlthuende Gesetzmäßigkeit, die ihn stets zu neuen Unternehmungen ermuntert.

Nach der gewöhnlichen Weise des Kunstunterrichtes folgt auf die Fertigkeit im Copiren oder Nachzeichnen flacher Vorbilder die Uebung des Zeichnens nach runden Originalen, und das Componiren ist die höchste Stufe. In vorliegendem Buche ist ein mit Talent begabter Anfänger angenommen, dessen Kunsttrieb sich früh durch eifrige Versuche in Hervorbringung eigener Gedanken kundgab, dem nicht erst aus reichlichen Reminiscenzen vorhandener Kunstwerke der Geist der Erfindung angeregt werden mußte, woraus äußerst selten etwas Rechtes wird. Einem Kunstjünger von Talent ist es unmöglich, zu existiren, wenn er nicht Alles, was er durch Nachahmung in der Natur lernt, sobald als möglich für seine Ideen und Ideale zu benutzen, in Stand gesetzt wird. Für solche ist der hier angezeigte Weg der geeignetste; mögen sie immerhin des Tags über fleißig nach der Antike zeichnen, wenn sie Gelegenheit haben, eine Kunstschule zu besuchen; ihr Gemüth und Streben wird doch allezeit dahin sich wenden, wo ihnen Befriedigung der Schaffungskraft entgegenkommt. So unterstützt der öffentliche Unterricht den Privatfleiß, und gedeiht schnell der Verstand des Nutzens des Einen für das Andere; ohne Privatfleiß in angegebener Weise verfallen die jungen Künstler in Begriffsverwirrung und Müßig-

gang und verlieren die kostbarsten Jahre bildungsfähiger Jugendzeit. Daher mag größtentheils die Vermehrung und Ausbildung der Genremalerei ihren Ursprung nehmen, indem viele junge Künstler aus Mangel an guter Unterweisung bei der lebhaftesten Begeisterung nie die Hoheit der reinen Kunst ahnen oder kennen lernen, und so bei allem Talente sich zeitlebens muthwillig vor deren Tempel herumtreiben.

Die hier angegebenen Anfänge der Historienmalerei eignen sich auch vornehmlich für junge Kunstfreunde, die noch auf wissenschaftlichen Schulen studiren, und für ihre Kunstneigung nach einem nützlichen Auslauf Verlangen tragen; die Anregungen aus dem Schulstudium der Geschichte werden ein reicher Fonds für künstlerische Versuche, und zeigt sich klar, welche Schale der Wage — der Wissenschaft oder der Kunst — späterhin präponderiren werde.

Sobald ein Kunstschüler von früher Zeit an weiß, wozu die Zeichnungen nach der Natur angewendet werden, giebt er denselben mehr geistvollen Ausdruck und das ganze Aufgebot seines Fleißes; er scheidet von sich vage Gelüste, mit nutzlosen Abbildungen aller Art und Manieren seine Skizzenbücher anzufüllen; was er arbeitet, trägt bald den Charakter innerer Einigkeit und Entschiedenheit. Zeichnet er Köpfe nach der Natur, so werden diese unmöglich den flachen Ausdruck einer landschaftlichen Staffage haben, — Augen, Nase, Mund und Ohren 2c. werden seelenvoller die veredelte Natur ihres Verfertigers verkündigen, dem es nicht blos um eine naturgeschichtliche Darstellung zu thun war; Hände und Füße oder sonst unbedeckte Glieder beurkunden tieferen Zusammenhang der Knochen und Muskeln, ohne welche das Leben der Seele sich nicht offenbart; strenger, fein gefühlter Contour schließt mit Sicherheit

und Kraft zum Ausdruck des Gedankens ein, was zu unvergänglichem, nie ablassendem Reiz hervorgerufen ward.

Bei jetziger Zeit, wo so viele Produkte der Kunstschulen verschiedener Nationen im historischen Fache zu öffentlicher Ausstellung gelangen, möchte mancher Anfänger mit sich in Streit gerathen, auf welche Weise er seine Studien machen und welcher Schule er sich zuneigen soll. Diese Selbstfrage erhebt sich sehr frühe, denn Abbildungen neuer Gemälde jeder Art, besonders durch die allezeit bereite Lithographie, durchdringen schnell die gebildete Welt und werfen leicht die bescheidene Einfalt älterer Zeiten durch Pracht und Farbenreichthum, auf die in solchen Abbildungen vornehmlicher Werth gelegt ist, darnieder, und vergeblich sucht der Kunstjünger darin seinen theuergewordenen Contour.

Das darf den treuen Künstler nicht bekümmern oder irreleiten, so lange er jung ist, hält er sich an die strengeren Gesetze der Kunst, die ihn vor Oberflächlichkeit und Sinnlichkeit bewahren, als seien diese seine andere Religion, und ihre Befolgung sein Gottesdienst. Ihm ist noch nicht bekannt genug, wieviel von diesen Weltschönheiten auf glänzende Farben ihren ganzen Ruhm gründen, und bei oft noch so großem Formate nicht mehr Essenz oder Kunstwesenheit enthalten, als zur Herstellung eines kleineren Bildes nöthig ist; dieser Rath erscheint um so wichtiger, als täglich der babylonische Thurmbau der Begriffsverwirrung über Kunstvollendung um sich greift.

Bei ganzen Figuren oder Studien einzelner Theile des menschlichen Körpers nach der Natur zu bereits vorliegenden Compositionen gebe der junge Historienmaler allezeit auf seinen Standpunkt Acht, von welchem aus er seine Skizze oder entworfene Gruppe betrachtet, und fasse alle Bestandtheile derselben

von einerlei Höhe oder Tiefe auf, wie dieses bereits bei dem Studienzeichnen in der Genremalerei gesagt ist. Eben besagte Regel ist eine der wichtigsten in der Kunst; ohne deren Beobachtung kann Niemand richtig nach der Natur zeichnen. Man lernt dieselbe in der unentbehrlichen Lehre der Perspektive kennen; unter Angabe des Horizontes (Höhe des Auges des Beschauers), des Augenpunktes (desjenigen Punktes des Bildes, wohin der Blick des Beschauers im Bilde in demselben Augenblicke gerichtet ist), und des Distanzpunktes (Angabe, wie weit das Auge des Beschauers von den vorgestellten Gegenständen entfernt ist). Weil aber die Beispiele dieser Lehre beim Unterrichte an geradlinigen Gegenständen und Umgebungen am geeignetsten erklärt werden können, so geräth der Anfänger leicht in den Irrthum, die Gesetze dieser Hülfswissenschaft beschränkten sich auch blos darauf, und die bewegten lebenden Gestalten könnten, gleichviel in welchem Raume, für sich bestehen. An diesem Mangel gehörigen Unterrichtes leiden Anfänger Jahrelang, selbst dann noch, während oder wenn sie bereits die Lehre der Perspektive durchgemacht haben, da die Lehrer derselben meist nicht Maler, wenigstens selten Figurenzeichner sind, und die mögliche Ausdehnung der Anwendung dem Künstler selbst überlassen. Um darin gehörige Uebung zu erlangen, entwirft der Zeichner von Zeit zu Zeit einzelne Figuren in Costüm oder Draperie, giebt nach Gutdünken dahinter eine Horizontlinie mit dem Augenpunkt an, ordnet darnach die Unter-, An- und Aufsichten aller Bestandtheile der Figuren an, und wird finden, daß die Form jedes Fältchens von dem Standpunkte des Horizontes abhängig und im Eifer der Einbildungskraft meist falsch gezeichnet wird. Der junge Künstler wird, wenn er diesen Rath durch häufige Uebung be-

folgt, bald mit großem Wohlbehagen und dankbar sich dessen erinnern.

Die Wissenschaft der Perspektive zeigt dem Historienmaler ferner, wie alle Linien nach dem Augenpunkte zu im Horizonte verschwinden, was durch Beispiele in Säulen oder Bogengängen hinreichend erläutert wird. Bei diesen perspektivischen Erklärungen stellt sich heraus, daß es gut oder interessanter sei, den Augenpunkt nie ganz in der Mitte des Bildes zu nehmen, sondern ¾ rechts oder ebensoviel links, um den Blick nicht durch zu große Gleichmäßigkeit starr zu machen.

Durch die Position des Augenpunktes, mehr nach der einen oder andern Seite, ganz nach Belieben des Künstlers, zeigen sich die Gegenstände beider Seiten von verschiedenen Seiten und werden weit anziehender. Vorstehende Regel wirkt auf darzustellende Gruppen höchst vortheilhaft, während sich auf den längeren Linien nach dem Augenpunkte die Figuren mehr von Vorne zeigen, erscheinen sie auf den kürzeren von der Seite oder etwas vom Rücken; so erzielt der Compositeur mehr Mannichfaltigkeit, und muß, wie vorhin bemerkt und nicht genug angerathen werden kann, nach der allgemeinen perspektivischen Regel, jeder Theil nach seiner Stellung über oder unter dem Horizonte durchconstruirt werden.

Im Besitze aller Studien in Nackt oder geeigneten Gewändern wird dieses Geschäft dem Historienmaler höchst angenehm; er fühlt bei jeder neuen Figur den Einklang aller Bestandtheile zur Wirkung des Ganzen, schneidende, unbehagliche Haupt- oder kleine Linien kommen in der nun zu vollendenden Composition nicht vor, Alles klappt und paßt zusammen.

Mit dem Geschäfte des Zusammenstellens der Studien zur vollendeteren Composition betritt der junge Künstler den Bo-

den der Meisterschaft; hier zeigt es sich, ob er im Stande war, einen gefühlten Entwurf zum achtbaren Kunstwerke zu erheben, denn das ist eine Zeichnung, die mit dem Aufgebot aller Kräfte und Zuziehung der nöthigen Hülfswissenschaften, ausgeführt wurde. Ohne Zuziehung des oft ermangelnden Rathes eines tüchtigen Compositeurs in der Historienmalerei werden ihm längere Zeit selbst Mängel auffallen, die er nach und nach, durch Selbstübung oder Vergleich mit zu Gebote stehenden vorzüglichen Kunstwerken, zu verbessern bemüht ist.

Meist fehlt der junge Historienmaler darin, daß er in seinen Entwürfen die entscheidenden Momente nicht trifft; daß er glaubt, in ruhigen Stellungen blos durch bewegte Physiognomien Thätigkeit der Figuren ausdrücken zu können; daß er ferner bei wenigen Figuren die Hauptpersonen mit verkürztem oder abgewendetem Kopfe darstellt, dieselben zu deklamatorisch oder gleichgültig aufgefaßt, in der Gruppe zu viel verdeckt oder sie zu unbedeutend in den Verhältnissen wiedergiebt; daß ferner: der Gegenstand der Bewunderung, Erwartung oder überhaupt des Interesses, sich außer dem Bilde befindet, und ohne Mühe oder Commentar nicht errathen werden kann. Diese und noch viele, unmöglich aufzuzählende Mängel stellen sich dem eifrigen jungen Künstler entgegen, wenn er nicht, was oftmals vorkommt, vorzügliches Talent besitzt; und manche ernste Stunde des Zweifels am Gelingen steigt im Grunde der kunstdurchglühten Seele auf, um hemmenden Kleinmuth über das in vielen Stücken bereits gesicherte Gelingen zu verbreiten. — Doch das darf den Künstler nicht entmuthigen; er leidet hier nicht an Mangel des Talentes, es ist meist der Kampf mit den Wirkungen des jugendlichen Herzens, das, größere Züge des Lebens nicht kennend, dem innigen, nach Außen oft unverständlichen

Gefühle den Vorzug gestattet, und durch Uebung, mehr noch mit der Zeit, die rechte Mitte zwischen diesem und dem Verstande finden lernt. Schon nach einigen Monaten, wenn Zeichnungen längere Zeit seinen Augen entrückt bleiben, findet der junge Künstler derartige oft auffallende Irrthümer, von denen er nicht begreifen kann, wie es möglich war, daß sie seiner augenblicklichen Wahrnahme entgangen sind, und bleibt ihm kein andrer Rath, als zu verbessern, wo es geschehen kann, oder bei neuen Produkten davon Nutzen zu ziehen. Das geht bei keinem Anfänger auf andere Weise, als durch Fehler, zu lernen; das viele Gute, was neben den neuaufgefundenen Mängeln geleistet ist, giebt immer so viele frische Aufmunterung, daß der Eifer wächst, anstatt nachzulassen.

Da bei den hier empfohlenen Studien der Betrieb der Wissenschaften mit eingeflochten wird, so ergiebt sich, daß allerdings ein Paar Jahre beim Selbstunterricht darauf gehen, allein sie sind vortrefflich angewendet; der Geist der Verwirrung und planloser Träume fand keine Stelle, und der junge Künstler dadurch hinreichende Gelegenheit, seine Fähigkeiten und Talente zu prüfen, ob es sich lohne, die Ausübung der schönen Kunst zur Lebensaufgabe zu erheben.

Bei den vielfach erleichterten Reiseanstalten wird es ihm später leicht möglich, wenn sein bisheriger Aufenthalt auf einen kleinen Ort beschränkt war, gelegentlich einmal einen Künstler desjenigen Faches, das ihn am meisten anzieht, aufzusuchen, und diesem die Erfolge seines bisherigen Fleißes zur Prüfung vorzulegen; doch muß dieser ein Mann von gegründetem Rufe, und kein auf halbem Wege Stehengebliebener oder Mißgünstiger sein. Dessen Rath folge er. Gestatten es die Umstände des jungen Künstlers, sogleich den wissenschaftlichen Un-

terricht mit dem Aufenthalte in einer Kunststadt, zu deren Wahl München vor allen der Vorzug zu geben ist, zu verbinden: so säume er nicht, dort seine Studien im Angesichte der herrlichsten Kunstwerke eifrig fortzusetzen.

Es ist von unberechenbarem Vortheile, wenn ein junger Künstler, ehe er eine eigentliche Kunstschule besucht, in seinen frühesten Versuchen den rechten Weg gegangen ist; welche aufflammende Freude, alle Schwierigkeiten, die er vielmals zu überwinden für seine Kräfte unmöglich fand, so einfach und auf das Glänzendste, Hochgebildetste in den Schöpfungen älterer und neuerer Meister gelöst zu sehen; und welches Behagen, dort und da in seinen eigenen Arbeiten Sympathie oder ähnliche Auffassung gleicher Gegenstände bei großen Meistern zu finden. Es kann keine größere Aufmunterung geben, als diese. Dagegen ist es niederschlagend, mit nutzlosem Zeuge, als: ängstlichen Copien nach oft mittelmäßigen Kupferstichen, Oelgemälden rc. ausgestattet, und wären es deren noch so viele, von gediegenen Lehrern der Kunst hören zu müssen, daß aus all' dem Vorgezeigten das erforderliche Talent nicht erkannt werden könne, und der oft an Jahren vorgerückte Jüngling unbedenklich zu den ersten Anfängen schreiten muß, und manches Zeit- und Geldopfer für vergeudete Materialien und falschen Unterricht tief zu beklagen bleibt.

Fortsetzung des Studiums der Historienmalerei.

Hat der junge Künstler eine ziemliche Sammlung Zeichnungen nach Entwürfen mit den nöthigen Studien durchgebil-

det, so sieht er sich, mehrerer Vollkommenheit halber, gedrungen, nach Farben zu verlangen. Er lasse sich deßhalb nicht beikommen, es genüge, seine Zeichnungen mit Lokalfarben des Fleisches, der Haare, Gewänder ꝛc. zu coloriren, sondern er muß sich gefallen lassen, wenn auch anfänglich mit Aquarellfarben, besonders von jenen Theilen seiner Figuren oder deren Umgebungen, die er in der Natur finden kann, eben so genaue Farbestudien zu machen, mit richtigem Contour und angemessener Beleuchtung, wie er bei seinen Zeichnungen gethan hatte; und darf dann erst zur Ausführung einer gemalten Composition schreiten. Obgleich die Oelfarben allein geeignet sind, die Natur nachzuahmen, wie sie dem Auge erscheint, so leistet doch der Gebrauch der Wasserfarben in diesem Fache, besonders zur Vorübung der später erfolgenden Freskomalerei, gute Dienste, zumal die Vorbereitungen in dieser Art weit einfacher und billiger sind; und beim Selbstunterricht oftmalige Verunglückungen in der Technik der Oelfarbe leicht entmuthigen. Ueber die Behandlung der Köpfe in Aquarell ist das Nöthige in dem Anhange der Porträtmalerei erklärt, und unterliegt das übrige Nackt mit den Extremitäten der gleichen Behandlung. Alle Farben der Aquarellbilder werden mit Zusatz von wenig Weiß gemalt, nur nach dem Hintergrunde hin mit viel weniger Farbe und mehr Wasser, wogegen die Hauptfiguren mit dem Vordergrunde dicker in Farbe und zu diesem Behufe öfter überarbeitet werden. Zu den dunklen Schatten nimmt man Farben ohne Weiß mit Zusatz von etwas Terra de Siena oder reiner Sepia.

Die Liebe zur Kunst der Malerei geht mit dem Fleiße, womit man seine Composition auszuführen bemüht ist, gleichen Schritt, wie die merkwürdigen Verzierungen mit Wasserfarben in alten Gebetbüchern und Brevieren zeigen, die verehrungs-

würdige Vorbilder der Geduld und künstlerisch frommer Hingebung sind.

Gleiche Dienste erweiset die Aquarellmalerei zur Ausführung drapirter biblischer Vorstellungen mit der Grundlage des Studiums guter alter Holzschnitte. Wenngleich die Auffassung der Faltenmotive steif darin erscheint, so wird der junge Künstler dennoch daraus sich früher einen klaren Begriff verschaffen, wie Gewänder vortheilhaft im Ganzen und im Einzelnen angeordnet werden müssen, als wenn er vollendete spätere Meisterstücke zu Rathe zieht, oder selbst die Natur, da Beide zu großen Reichthum der Einzelheiten bieten, worein sich vor den Augen des jungen Künstlers die größeren Formen verlieren. Ferner übt sich der Anfänger darnach, schneller seine Ideen entwerfen zu lernen, um diese dann mit Zuziehung der Natur, d. h. einem eigens dazu gefertigten chorrockartigen Untergewande und einem einfachen langen Mantelkragen von feinem Flanell oder Merino, auszuführen; die Alten hielten sich strenge an den Verstand dessen, was sie vorstellen wollten, und kannten nicht die bombastische Ueberfülle der Draperien, womit spätere Meister ihre Apostel beluden, von denen manche eher der Last des Tuches erliegen möchten, als daß sie im Stande wären, nach dem Worte ihres göttlichen Meisters „in alle Welt zu gehen und zu lehren".

Erst wenn der junge Historienmaler von einer bestimmten einfachen Drapirung den nöthigen Begriff hat, möge er es versuchen, darin Freiheiten vorzunehmen. Es läßt sich allerdings viel Ausdruck damit geben, Majestät, Stand, Sitten, Charakter und Geschlecht, in großartigen Motiven, oder feinen und enganliegenden Falten, theilweise festgeschlossen, theilweise lose und nachlässig, und bietet die Anwendung ein reiches Feld

der Entwickelung des Genies oder Geschmackes dar. Nur wo Pressungen durch Arme, Hände oder zusammengezogene Theile Falten anhäufen, erscheinen sie klein und häufig, verbinden sich jedoch in größeren, weichen Zügen über den daruntergelegenen Formen der Figuren. Oft sich wiederholende Faltenformen werden zuwider, zu allen gebe die Natur die erforderliche Mannichfaltigkeit; ebenso vermeide man absichtliche Anspannung der Draperien, um gewisse schöne Formen hervortreten zu lassen: auch sorge man dafür, daß tiefe Einschnitte der Falten oder schattirenden Absätze des Gewandes auf der Seite vorkommen, wo die Hauptbiegung der Figur ist, und halte die gestreckte Seite einfach und gezogen.

Fliegende Gewänder, die gleichfalls von den alten Meistern sehr schön motivirt gefunden werden, lassen sich am geeignetsten dadurch nach der Natur erzielen, daß man den Theil eines natürlichen Gewandes, der von der in starker Bewegung sich befindlichen, gezeichneten Figur fliegen oder flattern soll, in die rechte Hand nimmt und selben nach der gewünschten Bewegung schwingend, schnell auf den Zimmerboden fallen läßt; wo sich ganz ähnliche Flugfalten im Kleiderzeuge ergeben. Man kann diese mit keinerlei Mühe verbundenen Versuche so oft wiederholen, bis sich ein passendes Motiv ergiebt; auch schadet es nichts, deren mehrere zu zeichnen, um anderwärtigen Gebrauch davon zu machen.

Schöne Verzierungen und Einfassungen an den Säumen der Draperien tragen zur Feierlichkeit oder Schönheit ungemein viel bei, nur befleißige man sich der möglichsten Gleichmäßigkeit der Form und des Auftrags. Sind selbe von Gold, so werden sie beim Aquarellmaler mit feinem Muschelgold auf die schon fertigen Gewänder gemalt, in den Oelgemälden hingegen zu aller-

erst auf den Holz- oder Leinewandgrund gezeichnet, mit gelber Farbe von Trockenfirniß untermischt nachgemalt, und wenn sie beinahe trocken geworden, geschlagenes Feingold darauf gelegt, und ganz trocken das überflüssige Gold mit Baumwolle weggewischt, wo man alsdann die Draperien unter- und übermalt, und die Verzierungen schön und sauber ausspart.

Der Gebrauch des lebensgroßen Gliedermannes leistet in diesem Fache vorzügliche Dienste, besonders bei ruhigen Stellungen der Figuren, wozu man ihn ganz bekleiden kann; doch eile der junge Künstler nicht, davon Gebrauch zu machen und bitte oder bezahle lebende Personen, ihm den Dienst eines Modells zum Zeichnen nach Draperien zu erweisen; auch ist ein guter Gliedermann ziemlich kostspielig. Die Natur ist zur Erlangung eines gefühlten Contours, ohne den, neuerdings wiederholt, keine wahre Schönheit existirt, unersetzlich, und der Anfänger bedarf deren zur festen Einprägung derselben, so lange wie immer möglich. Nur wenn es gilt, nach vollkommen hergestelltem Contour der nackten Figur, ruhige, größere Faltenzüge in allen Lichtern, Halb- und Vertiefungsschatten 2c. auszuarbeiten, wozu tagelanges Aushalten des Modells erfordert würde, bediene man sich des Gliedermannes, desgleichen auch beim Malen zur Vollendung der Abstufungen der Farben oder zusammengesetzter Kleidungsstücke und Gegenstände des Schmuckes; kleine Gliedermänner stehen mit der Schwere des Tuches oder der Zeuge nicht im Verhältniß, und sind ganz unbrauchbar.

Bis daher haben wir den jungen Historienmaler auf dem Wege des Selbststudiums begleitet, nicht sowohl um ihm die

ganze Fülle dessen, was er in das Bereich seiner Thätigkeit ziehen könne, zu zeigen, sondern nur denselben mit mahnender Tiefe der Wahrheit für seine ganze Lebenszeit vor verdorbenem Geschmacke an modernen, flachen oder sinnlichen Kunsterscheinungen zu bewahren, und den Grund zu unversiegbarer Liebe zur Kunst in ihrem reinsten Wesen zu legen. Möge Mancher ganz einleuchtende Bedenken erheben, warum der Anfänger bei den fast unförmlichen Samenkörnern deutscher Kunst, den alten Holz- oder Kupferstichen, beginnen, und nicht auf dem bereits cultivirten Boden fortbauen solle; allein im guten Kerne liegt die ganze Entwickelungsfähigkeit zukünftiger Blüthe, ihn nehme er als fruchtbarer Boden auf, damit er empor treibe durch das erwärmende Licht der Begeisterung. Schon beim Zeichnen der Modelle nach der Natur entgeht es dem jungen Künstler nicht, daß mehrere Fülle der nackten Formen den mageren, kümmerlichen Figuren der Alten überaus zuträglich sei, und ohne es zu wollen, schweift er dort und da seine Formenstriche zu frischerer Rundung aus. Er sagt vom Geiste seiner ersten Freunde sich dessenohngeachtet nie mehr los, sie umschweben ihn wie schützende Engel und senken dann sich in die Tiefe seiner Empfindung, wenn Verflachung oder Zerstreutheit sich seiner bemächtigen wollen.

Hat der junge Historienmaler das Glück, seinen Aufenthalt in einer Kunststadt zu nehmen, so öffnen sich vielfache Quellen zu weiterem Unterrichte. Schon in früher Jugend machen Werke einzelner Meister einen unbegreiflich tiefen und lieblichen Eindruck auf das Gemüth, woraus der Gedanke, zugleich das Verlangen entsteht, man schätze sich unendlich glücklich, je einmal es so weit zu bringen, wie dieser oder jener Meister malen oder componiren zu lernen. Diese Sympathie liegt

tiefer, als daß es gewöhnliche Lust wäre; es ist die Natur und der Ausdruck des eigenen Wesens eines jungen Künstlers, der vollendet in solchen Gemälden vor ihm steht. Ist der Meister am Orte selbst, so biete der junge Mann allen Fleiß auf, die Neigung desselben durch Empfehlung oder Aufmerksamkeit zu gewinnen, damit er einen segensreichen Anhaltspunkt erhalte. Ihm zeige er die Proben seines früheren Kunsteifers, und meist wird auch der zukünftige Lehrer Anklänge darin inne werden, die ihm zu der Erwartung Ursache geben, einen zukünftigen Pfeiler seiner Kunst in diesem Jünger gefunden zu haben. Nichts ist vortheilhafter, ja nothwendiger, als ein solches freundliches Aufmunterungs- und Schutzverhältniß, der Weg zum schönen Ziele wird dadurch kürzer und sicher. Tritt kein solches Verhältniß ein, so läuft der junge Historienmaler Gefahr, durch Unentschlossenheit über all die vor Augen stehenden verschiedenen Schönheiten, viele Zeit mit unnützen wankenden Versuchen zu verlieren; besonders dann, wenn er zum Ausführen größerer Kunstwerke gelangt.

Fortsetzung des Studiums der Historienmalerei.

Mit dem Entschlusse ganz der Malerei sich widmen zu wollen, nach oben beschriebenen vielfach geübten Vorstudien, beginnt das Malen in Oelfarben, und dieses gewöhnlich bei der Ausführung von Köpfen, Händen, Füßen, des menschlichen Körpers überhaupt. Zu diesem Zwecke bestehen in Kunstschulen förmliche Säle, wo ganze Stellungen (Akte) gemalt werden, und dieß bei den vortheilhaftesten Einrichtungen der Beleuch-



tung des Hintergrundes, der gehörigen Entfernung vom Modelle ꝛc., und verfehlt der junge Künstler nicht, daran Theil zu nehmen. Da keinem Schüler vorgeschrieben ist, in welcher Weise er die Natur auffassen müsse, so steht dem jungen Künstler frei, nach seiner Empfindung und nach seinem Auge zu malen. Bei dieser Gelegenheit zeigt es sich schon vortheilhaft, einen Sinn für gewisse Auffassung zu besitzen, da die Natur so zart sich zeigt, daß der Kunstjünger anfänglich mit vieler Mühe wenig herausbringt.

In dieser Zeit der größten Lebhaftigkeit des Kunsteifers werden fleißig die Gallerien besucht; man sieht die starke Farbe eines Rubens, die tiefe Vollendung Titians, Giorgione's, die Einfachheit der Raffaelischen Bilder ꝛc., allenthalben verschiedene Farben zu gleicher Wirkung; hat der junge Künstler bereits ein Vorbild in der Kunst gefunden, dem er Treue gelobt, so wird er wohl von allen Reizen aus solchen Werken Nutzen ziehen, allein was er lernt, in seiner Seele auf dem Gebiete vereinigen, dessen Ausdruck ihm zugleich als die wahrhaftigste Nachahmung der Natur zuerst erschien. Hiermit will jedoch nicht gesagt werden, daß der junge Künstler in das Extrem gerathe, die ganze Natur wie durch eine farbige Brille nach der Art seines verehrten Meisters zu sehen; das ließe sein ursprüngliches Talent und die ihm eigene Individualität nicht zu; bei diesem Rathe handelt es sich um eine Grundlage zur baldigen Ermöglichung der Ausführung eigener Kunstschöpfungen, zu denen, wie zu allen, eine angemessene Auffassung der Farbe und des Effektes nothwendig ist. Das ist der Streitpunkt, den alle Jahrhunderte in Ewigkeit nicht ausfechten werden, wie weit der Grad der sinnlichen Ausführung in historischen Gemälden steigen dürfe, wo Reichthum des Geistes und anziehungvoller Einschal-

tungen und Gedanken die Darstellung nicht nur vor die Seele des Beschauers, sondern mit aller Kraft tief hinein in dieselbe versenken sollen. Die Historienmalerei übernimmt die überaus schwierige Aufgabe, durch Vereinbarung aller Vollkommenheiten des Menschen, selbst göttliche Wesen darzustellen; ja vor einem Bilde des allmächtigen Schöpfers, den kein Auge gesehen, zieht sie die schaffende Hand nicht zurück. Sie faßt ein solches in einem reifen, ernsten, gütigen und großmüthigen Manne, dessen Angesicht durch den in wallenden Parthien herabfließenden Bart zu unnennbarer Würde erhoben wird, auf, und die schwebende Stelle im Gemälde vollendet den Begriff übersinnlicher Gottheit. Wie ungeeignet würde es sein, wenn der Historienmaler sich dem Bestreben hingäbe, das Bild des Schöpfers, mit allen naturwahrscheinlichen Zufälligkeiten des Fleisches, der Abwechslung durch Alter abschüssiger Kopf- und Barthaare, deutlicher, wollener Draperie ꝛc. vorzustellen, ebenso Engel und himmlische Wesen nach lebenden Modellen, die, obwohl jugendlich und blühend, mit Abweichungen der Gesichtsformen nach Familienzügen ausgestattet wären. Ferner: ein jüngstes Gericht, der große Gedanke des Weltendes, an dem Gott selbst den Richterstuhl besteigen wird, zu scheiden die Guten von den Bösen. Wer mit einiger fühlenden Einbildungskraft begabt ist, wird sich so ein ergreifendes zukünftiges Ereigniß nicht in einem Gewimmel wurmartig verstrickter, nackter, von Wirklichkeit der Fleischfülle klatschender Gestalten denken, wie uns der große Rubens mehrfach dasselbe vorgestellt; — wie einfach und geistvoll, wie erschütternd wirkt dagegen Cornelius berühmtes Bild in der Ludwigskirche! Das kunstliebende Publikum sieht Märzens vortrefflichen Kupferstich, nach demselben; es glüht vor Verlangen die Verwirklichung der erhabensten

Gedanken in Farbe zu sehen, und findet sich nicht selten unlieb getäuscht. Erleiden doch Raffaels, Angelo's ꝛc. Gemälde, deren Existenz uns von der Kinderschule aus bekannt ist, von denen unsre Einbildung Täuschungen über die Natur hinaus erwartet, gleiches Geschick; -- es sind Bilder, denen wir unsre überschwenglichen Anforderungen erst zu Füßen legen müssen, um aufs Neue und auf würdigere Weise erhoben zu werden.

Es bedarf keines geringen Scharfsinnes, hierüber sich ins Reine zu setzen, um jedem dargestellten Gegenstande die entsprechende Wirklichkeit der Farbe zu geben; denn wenn auch Gesetze für die Grade sinnlicher Farbengebung vorherrschen, so muß dennoch der Historienmaler die Natur bis zur höchsten Genauigkeit studiren und kennen lernen. Die Kunst ist ungemein aufrichtig und zeigt in den unerheblichsten Kleinigkeiten den Grad der Meisterschaft an; ganz in derselben Weise, wie ein Kopf, in allen Theilen regelmäßig und schön, dennoch oberflächlich oder gemein sein kann, wenn nicht die durchgreifende Kenntniß der Seele von dem Künstler demselben eingehaucht ist.

Zur früheren Klarheit über die Grenzen der sinnlichen oder plastischen Vollendung in Farben giebt es kein besseres Mittel, als, nach mehrfachen Uebungen nach der Natur zu malen, den Versuch einiger Farbenskizzen oder Bilder eigener Erfindung kleinen Formates zu unternehmen. Glücken sie einigermaßen sogleich, so ist die Freude nicht gering; schlagen sie fehl, so kostet es nicht viel Mühe zu ändern, oder neue anzufangen; ganz mißrathen können selbe übrigens nicht, wenn der junge Historienmaler, eingedenk seiner bisherigen Studien, allen Ausdruck und ede Schönheit von dem richtigen Umrisse, den er auch bei der Malerei ehrt, abhängig macht. Richtige Lokalfarbe der einzelnen Gegenstände und ihrer Theile in einem Bilde, mit der ent-

sprechenden Reinheit und Fülle des Tones in Licht und Schatten reichen schon hin, Versuche von gutem Ansehen zu erlangen. Die bisherigen Studien werden ihn auch oftmals zum Zeichnen und Malen nach der landschaftlichen Natur angehalten haben, daß es ihm gleichfalls nicht schwer fällt, seinen Figuren, wenn es nöthig sein sollte, einen derartigen Hintergrund zu geben. Es schadet nichts, wenn die ersten kleinen Versuche des Bildermalens so fleißig als immer möglich ausgeführt werden, damit der Anfänger sich gewöhne, die Behandlung der Oelfarbe auf das Delikateste auszuüben, indem der Gebrauch der Pinsel seine eigenen Vortheile erheischt, wenn diese die Farbe nicht klumpig und ungeschlacht auftragen sollen; an letzterem leiden Anfänger sehr, wenn sie Härchen oder scharfe Linien ausziehen sollen. Zu diesem Behufe eignet sich die Malerei auf etwa einen Schuh hohe Brettchen von altem Birnbaumholz (Fichtenholz zeigt Rippen), das man mit halbstarkem Leimwasser, nachdem sie jedesmal trocken, 2—3 mal bestreicht. Hierauf wieder getrocknet, wird der Leimanstrich glatt mit Bimsstein abgeschliffen, und auf dem Reibsteine oder einer alten Palette wenig Cölnischer Pfeifenthon zerdrückt und mit Terpentin und einer alten Spagdel untereinander gerieben unter Zuthat von wenigen Tropfen Trockenfirniß bei 2 Loth Thonerde. Mit dieser durch Terpentin neuerdings zu bequemerem Auftrage verdünnten gelblichweißen Farbe überstreicht man die Brettchen auf der geleimten Seite einmal der Länge nach, und wenn die Feuchtigkeit des Terpentins verflüchtigt ist, der Breite nach, damit die Farbenstreifen verschwinden. Die so auf schnelle Art grundirten Brettchen sind über Nacht brauchbar, und zeigen am andern Tage nach der Zubereitung eine matte, weiße Decke; man wischt hierauf den überflüssigen weißen Farbestaub mit dem Ballen der Hand ab und

trägt seine Zeichnung auf, die mit der Feder und schwarzer Tusche fleißig nachgefahren wird.

Diese Zubereitung faßt die darauf getragene Farbe fester, als der gesättigte Oelgrund, und verdünnt der junge Historienmaler die Hauptschatten, die er vor den Lokalfarben angiebt, ebenfalls mit Terpentinöl, das allzeit bald verflüchtigt, und der Anfänger dadurch ungestörter seine Idee ausdrücken kann. Zu so feinen Sachen schadet es nichts, sich dünner Haarpinsel zu bedienen, welche die feinsten Linien und Punkte geben. Hier gilt die Regel, wie in den vorangegebenen Fächern, die der Anfänger gleichfalls durchlesen wird, daß die Farben in Hintergründen dünner in der Farbe und minder saftig, in den Figuren dagegen klar, warm und stark aufgetragen werden, wie überhaupt in der Technik des Malens ziemlich viele Aehnlichkeit stattfindet.

Nun will aber wohl erinnert werden, daß zu dem kleinsten Bilde vorher eine fleißig ausgeführte, richtige Zeichnung gemacht werden muß, um sich dabei im Voraus schon mit allen Einzeltheilen vertraut zu machen, und die Färbung überlegen zu können.

Wenn dem Genremaler schon empfohlen wurde, seinen Umgebungen, Landschaften mehr Genauigkeit der einzelnen Theile zu geben, als der Landschaftmaler es thun muß, des größeren Raumes und Gesammtgeistes der Natur halber, die er zum ausschließlichen Zwecke der Nachahmung vornimmt, so tritt dieses im höchsten Grade bei dem Historienmaler ein.

Derselbe geht bei seinen Figuren in die innerste Genauigkeit ein; er hat für Alles einen sichtbaren oder gefühlten strengen Contour, den er nicht bei der allgemeinen Charakteristik lassen und durch übereinstimmende Farbe mit dem ganzen Bilde

verbinden kann; Alles ist bei ihm Individuum, in eigenster Form für sich bestehend; im Getriebe des eigenthümlichsten Lebens scheidet jeder Theil sich von dem andern ab. Die Figur des historischen Gemäldes befindet sich in einer Welt von selbstständigen Wesen, von denen sie sich durch Geist und Seele unterscheidet, ohne die göttliche Liebe zu verkennen, die selbst die kleinste Creatur mit Schönheit ausgestattet. Daher entspringt die Nothwendigkeit, auch die Umgebungen historisch d. h. individuell aufzufassen, und Alles in der genauesten Form und Farbe. Während der Landschafter die reichgeblümte Wiese mit abwechselnden Farbestreifen blos charakterisirt, der Genremaler zu mehrerer Uebereinstimmung mit seinen Figuren dort und da bunte Gruppen muntrer Farbenpunkte angiebt, läßt sich der Historienmaler bei der liebevollsten Ausführung einzelner Blumen, Bäume 2c. finden, um auch dadurch die Tragkraft seiner Meisterschaft und des würdigsten Strebens nach unvergänglicher Kunst zu manifestiren.

Bei der Ausführung von Farbenskizzen ist es von großem Vortheile, die Meisterwerke aller Zeiten aufzusuchen, und meist findet der junge Künstler in größeren Galerien irgend ein Bild, das ihm zur Erreichung seiner Idee behülflich ist, sei es im Einzelnen oder in der Wirkung; dann schadet es nicht, ein solches zu diesem Zwecke zu studiren; aber das Malen und Zeichnen nach der Natur darf nie länger als 1—2 Wochen ausgesetzt werden; denn die besten Gemälde sind auf einer Fläche, daher vieles Studium darnach leicht zu äußerem Schein und Flachheit sinken kann, wovor die runde, in der malerischen Nachahmung unendliche und manierlose Natur kräftigst bewahrt. Wie bei der Nachahmung alter Holzschnitte, so ist es dem jungen Künstler in dem Studium vorzüglicher Gemälde um die

Sprache zu thun, womit er seiner Einbildungskraft Ausdruck geben kann; sie sind blos die Schlüssel, um die reichen, tief verborgenen Schätze seines Geistes hervorholen zu können. Auf der andern Seite jedoch gewähren sie ihm vielfaches Entzücken; Niemand findet so klar wie er die zahllosen Reize der herrlichen Kunst, die sich fort und fort mehren, jemehr er mit der wundersamen Natur vertraut wird.

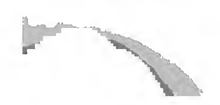
Gleich beim Anfange im Malen, gestützt auf eine gute Zeichnung, sorgt der junge Künstler dafür, daß jedes Stückchen seines begonnenen Bildes auf das Erste recht vollendet werde, und nimmt sich für einen Tag lieber weniger als zu viel vor, und hört lieber bei Zeit zu malen auf, wenn er seinen Vorsatz erreicht hat, ehe daß er eine halbe Arbeit übernachte; dadurch nimmt er freudige Stimmung von seiner Staffelei mit sich, und was schadet's, wenn er den kommenden Morgen nicht erwarten kann? Im Verlangen stählt sich die unvergängliche Lust, in ihm reifen die köstlichsten Früchte! So wird er langsamer fertig, allein sicher und ermunterungsvoll. Nach einiger Zeit nimmt er ein zweites Brettchen, läßt das erste untermalte Bildchen trocknen, führt auch auf diesem ein in der Zeichnung und Farbe fermes Bild als Untermalung aus, und setzt beide die hinreichende Zeit von 4 Wochen dem Lichte und der Luft aus. Er lasse sich auch in dieser Beziehung von der Ungeduld nicht übermannen, indem er die Uebermalung früher vornimmt, sonst werden die Farben trübe, und ihm bleibt nur die Erinnerung an die gute Untermalung, welche er so unbedacht verscherzte.

Inzwischen setzt er die Malübungen fort; zeigt sich eines der beiden begonnenen Bildchen gehaltvoll und anziehend zu einer späteren Ausführung in größerem Formate, so sucht er aus der Natur die einzelnen Bestandtheile desselben, und führt

sie auf grundirtes Papier oder Leinewand in Farbe und beliebigem Formate sehr fleißig aus. Bis entsprechende Köpfe, Hände, Gewänder, Waffen, Geräthschaften 2c. gefunden und ausgeführt sind, mag wohl die vorgeschriebene Zeit zum größten Theile vorüber sein. Nun nimmt er das Bildchen, wozu er die Studien gesammelt, vor, schabt die Ungleichheiten der Untermalungsfarben mit einem scharfen Messer ab, reibt den zu übermalenden Theil mager mit Mohnöl ein, und beendigt so das Bild mit Ruhe und Sicherheit. Jetzt wird ihm erst wohl thun, daß er die Untermalung nicht übereilt und die Trockenheit abgewartet hatte, alle Farben setzen sich klar und lebhaft auf; soll alsdann das kleine Bild sehr fein ausgeführt werden, so nimmt er sich auch beim Uebermalen nur stückweise Vollendung vor.

Schluß des Studiums der Historienmalerei.

Viele Künstler pflegen, bevor sie an die Ausführung eines größeren Gemäldes gehen, einige ausgezeichnete Bilder berühmter Meister zu copiren. Dagegen läßt sich Nichts einwenden, und wird der technische Verlauf der Behandlung, was eigentlich zu einem großen Bilde in Bezug auf verhältnißmäßige Vergrößerung der Formen und Kraft der Farbe gehört, daraus erlernt. In diesem Falle ist es jedoch rathsam, daß auch hier der bereits mit seinem innersten Geschmacke und Wesen vertraute Künstler nur solche Meister wähle, die diesem entsprechen, und daß dem Copiren nicht zu viele Zeit geopfert werde. Aus der bisherigen Lehre



kann der junge Künstler deutlich erkennen, daß der Weg zur direkten Natur als vorzugswerther erkannt werde, weil die Originalität der Naturanschauung bewahrt bleibt vor Einmischung fremder Bravour und aufräumender Formulare für Stellen, die das tiefste eindringlichste Gefühl erheischen. Der Anfänger muß, selbst auf Kosten der Gefälligkeit, alle Parthien seiner Gemälde vom Grunde aus kennen lernen; dafür malt er Studien, die nur auf Verstand und Richtigkeit, nicht für's Auge berechnet sind; doch schon bei der Farbenskizze wird er bestrebt sein, die Kennzeichen des Suchens und der Unsicherheit in fließenden, festen Vortrag umzuwandeln.

Die meisten neueren Künstler haben wenig copirt, nur durch Betrachtung guter Bilder im Vergleich mit eigenen Arbeiten zogen sie dieselben in das Bereich der Benutzung; dagegen blieb und bleibt ihnen durch die ganze Lebensdauer die Ausführung werthvoller, durchgebildeter Zeichnungen in der Größe des zu fertigenden Gemäldes die vornehmste Sorge.

Sobald der Entwurf zu einem zukünftigen Kunstwerke von Bedeutung geordnet und dazu die nöthigen Studien gesammelt sind, malt der Historienmaler eine zweite Zeichnung desselben Gegenstandes von etwas größerem Format auf gutes Zeichnungspapier, und giebt derselben mit Benutzung der Studien, wenigstens dem Contour nach, die möglichste Genauigkeit, und schadet es nicht, diese Vorzeichnung mit Bleistift, Tusche oder Sepia einigermaaßen in den gewünschten Effekt zu setzen oder ganz auszuführen. Soll das Oelgemälde, das man darnach zu vollenden gedenkt, allenfalls vier, fünf Schuh und noch höher oder breiter werden, so macht man einen Carton, d. h. eine Kohlen- oder Kreidezeichnung von derselben Größe auf Papier, das auf einen Rahmen gespannt ist, wie man über das Ver-

fahren dabei in dem Absatze „der Landschaftmaler im Winter" das Nähere nachlesen kann. Weil aber, besonders für Anfänger, das Aufzeichnen im Großen viel schwerer ist, so zieht man das Uebertragen der ebenbeschriebenen ausgeführten Composition in beliebige Vergrößerung durch Quadrate vor. Dies Verfahren ist höchst einfach: die Bleistiftzeichnung wird nach Belieben in größere oder kleinere gleichseitige Vierecke eingetheilt, indem man die Einfassung mit dem Zirkel je auf den gegenüberstehenden Linien in gleiche Theile theilt, und von den auf gleicher Höhe oder Tiefe gegenüberstehenden Punkten mit dem Lineal feine, aber deutliche gerade Bleistiftstriche zieht, und dies von oben nach unten und über die Breite. Von gleichem Formatverhältniß muß der Rahmen sein, auf welchem der Carton gezeichnet werden soll; auch diesen theile man so ein, wie die kleine Zeichnung, was in Ermangelung eines ausreichenden Lineals mit einer gespannten mit Kohlenstaub geschwärzten Schnur nach Art der Zimmerleute am leichtesten geschieht. Auf diese Art zeigt es sich, daß der Künstler stückweise seine Zeichnung vergrößert, und von Quadrat zu Quadrat den Inhalt copirt, bis endlich der ganze Contour des Bildes in allen Verhältnissen richtig vor ihm steht. Es kostet alsdann wenig Mühe, die Quadratur wegzuwischen, den Figurenstrichen die gewünschteste Schärfe und Ausdruck zu geben, und die Ausführung des Cartons zu vollenden. Viele Künstler unterlassen die Fertigung des Cartons und quadriren gleich die Leinewand; dann ist es aber zuverlässig auf Eile oder Mittelmäßigkeit abgesehen, sei die Praxis des Künstlers noch so groß.

Der Grad der Ausführung des Cartons hängt von dem Willen des Künstlers ab; jedoch wird demselben gerathen, wenn die Malerei gedeihlich ausfallen soll, denselben mit allem

Fleiße und der ganzen Liebe für den gewählten dargestellten Gegenstand zu vollenden.

Alle Uebereilung in der Kunst rächt sich unfehlbar; giebt der Künstler den Vorarbeiten nicht die nothwendige Ausbildung, so muß er dreifach nachholen, was er umging; und zwar mit Verdruß und trüben Zweifeln des Gelingens. Am Carton hat der Künstler blos Kohle, Kreide, Wischer und Schwamm; was er ausdrücken will, erlangt er mit geringer Mühe, und eben so leicht läßt sich das Fehlerhafte wegnehmen. Ist der Carton in allen Theilen, auch in den Schatten, durchgebildet, so wird es dem Künstler angenehm, die Untermalung voll in der Farbe und sicher aufzutragen, und mit Ruhe die Vollendung abzuwarten; glaubt der Künstler jedoch, es sei beim Carton an dem Contour oder flüchtiger Eintheilung des Effektes genug, so wird ihn der Dämon der Unruhe, dem er anfänglich in sich Raum gab, verfolgen; nicht nur durch ein Bild, sondern durch so viele nach einander, bis zuletzt die größte Zeit zur Ausbesserung flüchtiger Machwerke ohne Dank und ausgreifenden Lohn verwendet werden muß.

Hier zeigt sich die Wichtigkeit einer richtigen Schule oder Selbsterziehung; nur beim Anfange gleich unterziehe sich der Künstler den wohlgemeinten Regeln, denen sich die größten Meister unterwerfen, um sich an Ordnung zu gewöhnen; hat er den Segen der pünktlichen Befolgung der Vorbereitungen erst verspürt, so verläßt er den Weg der Ordnung von selbst nicht mehr.

Die Zeichnung (Contour) wird von dem Carton auf Glaspapier durchgezeichnet (gepauset) und auf die Leinewand übergetragen. Zu diesem Zwecke klebt man mit Stärkekleister Seiden- oder dünnes Briefpapier zu einem so großen Stücke an-

einander, als die Zeichnung ist. Wenn die dünnen Rippchen, wo die Papierbogen übereinander liegen, völlig trocken sind, bestreicht man zuerst die eine Seite der gesammten feinen Papierdecke mit Mastixfirniß, wie er zum Ueberzug der Gemälde gebraucht wird. Nach einigen Stunden ist dieser Anstrich ziemlich trocken; nun kehrt man das angestrichene Papier sorgfältig um, und bestreicht auch die andere Seite mit diesem Firniß, wodurch das Papier so durchsichtig wird, daß man jedes Aederchen des Holzes, womit der Boden belegt ist, durchsehen kann. Hierauf zieht man in einem Zimmer eine Schnur auf, hängt das gefertigte Glas- oder Pausepapier darüber und läßt es nach Oeffnung der Fenster an der Luft trocknen.

Tags darauf schon, wenn der Firniß nicht alt und klebrig war, kann man die Pause mit Röthel darauf machen, indem man es über dem Carton an den beiden oberen Ecken festklebt oder nagelt. Hier muß gleichfalls die größte Genauigkeit der Angabe aller Einzeltheile in ihren Umrissen anempfohlen werden, weil die Pausen aufbewahrt werden zum vorkommenden Falle einer Wiederholung desselben Gemäldes, und weil es thöricht wäre, nachdem man den Carton auf das Schönste ausgeführt hat, sich durch eine flüchtige, mangelhafte Pause neuerdings in die Lage zu versetzen, auf der Leinewand jeden Strich auf's Neue prüfen oder nicht vorhandene ergänzen zu müssen.

Ist demnach die Pause genau gemacht, so stellt man seine auf einen Rahmen gespannte Leinewand auf die Staffelei, nimmt die Pause vom gleichfalls noch aufgespannten Carton, und befestigt sie auf die angegebene Weise im rechten Winkel über der Leinewand.

Die helle Farbe des Leinewandgrundes zeigt schon an, ob

die rechte Richtung der Zeichnung nach dem vorgeschriebenen Raume getroffen sei. Ist das Pausepapier an beiden oberen Ecken und zwischen diesen am oberen Rande sicher befestiget, so schabt man auf einen ziemlich großen Bogen Seidenpapier Röthelstaub, und reibt ihn in die eine Seite des Papiers, bis sie reichlich roth wird, mit den Fingerspitzen (nicht mit Papier, Leinewand 2c.) ein, weil die geringe Fettigkeit der Hand den Röthel nur soweit fixirt, daß er blos da abgeht, wo der Stift auf das geröthelte Papier aufdrückt. Da das große Pausepapier auf der Leinewand nur auf der oberen Seite angeheftet ist, und vermöge seiner Schwere flach über die Leinewand herunterhängt, so hebt man es etwas auf, schiebt das geröthelte Papier darunter, und fährt allemal so viele Striche der Pause nach, als über dem Rothpapier zu stehen kommen; so schiebt man letzteres Stelle für Stelle fort, bis die ganze Pause auf die Leinewand übergetragen ist. Darauf rollt man die Pause mit dem Rothpapier zusammen, und zeichnet den Contour mit der Feder und Tusche oder Röthel auf der Leinewand aus.

Palette, Farben und Pinsel sind in bester Ordnung — und nun mischt der Historienmaler die einladendste Skala nach seiner auf einer kleineren Staffelei vor ihm stehenden Farbenskizze. Zuerst den Hintergrund, den Mittel- und Vordergrund der Umgebungen, und letztlich die Figuren, bei denen er an den Köpfen und Fleischpartien anfängt.

Den Verlauf der technischen Durchführung eines Gemäldes auch hier zu verfolgen, erscheint nicht nothwendig; ist die Untermalung nur recht fleißig angegeben, so wird das Uebermalen, wie es beim Porträt- und Genrefach gezeigt ist, leicht von Statten gehen. Im Allgemeinen wird nur wiederholt, daß auch bei historischen Gemälden die Untertuschung mit warmen Farben

anwendbar, und eine etwas dumpfere Untermalung mit Zusatz von wenig Kernschwarz in Licht- und Lokaltönen sich erfolgreich erweise, damit die Uebermalung und die Lasuren eine wesentliche Grundlage haben.

Lasuren kommen in diesem Fache sehr häufig vor, weil es weit schwerer ist, bei großen Bildern alle Theile in massiger Abstufung durchzuführen, ohne der Haltung des Ganzen oder den einzelnen Lokalfarben zu schaden; ein verdünnter Ueberzug von saftigen, durchsichtigen Farben von Asphalt, Terra de Siena und Beinschwarz oder Ultramarin leistet hierzu vortreffliche Dienste. Manche Historienmaler untermalen ihre Bilder förmlich zum Lasiren, und zwar in kalten grauen, blauen, graugrünlichen ꝛc. Tönen für Draperien, um durch totalen Ueberzug mit reinen Farben eine Feier der Farbe herauszubringen, wie sie nur durch große Massen in großen Bildern möglich ist; einige gehen sogar so weit, ihre Gemälde Grau in Grau mit weißgrauen Lichtern zu unterarbeiten und durchzumodelliren, um dann mit klaren, warmen Farben unbegreifliche, tiefliegende Reize hervorzubringen. Dergleichen Versuche lasse der junge Künstler unterWeges; sie entstammen nicht der Natur, sondern der übermäßigen Verehrung für gewisse ältere Malerschulen, deren Werke Kennzeichen ähnlicher Behandlung an sich tragen; hingegen ist es äußerst vortheilhaft, oftmals anstatt in Bleistift oder Aquarellzeichnungen seine Skizzen Grau in Grau in Oel zu fertigen, um die Tiefe der möglichen Modellirungen kennen zu lernen, und sich Fertigkeit im Malen zu verschaffen. Dergleichen kleine Versuche sind im Ganzen löblich; sie zeigen die Abwege, worauf der Künstler, in der Meinung fortzuschreiten, gerathen kann; auch lernt er dadurch absichtslose Verirrungen bei seinen Gemälden verbessern, denen er im Anfange oftmals

ausgesetzt ist. Die größte Einfachheit der Nachahmung der Natur, wie sie die Farben zeigt, selbige auch malen, und vor dem jedesmaligen Uebermalen recht austrocknen zu lassen, so wie sich neuer unbekannter Farb-Materialien möglichst zu enthalten, damit diese keine Veränderung oder schädliche Zersetzung verursachen, bleibt am rathsamsten.

Soll durch Lasuren viel gewirkt werden, so muß, wie bereits bemerkt, die Untermalung etwas kälter (grauer), und frisch in dem Auftrage der Lichter und Schatten ohne zu zarte Uebergänge der Halbtöne gehalten werden. Man kann auch Theile eines Bildes zu größerer Kraft der Farbe mehrmals lasiren, so wie Lichter und Schatten zur Ergänzung darauf setzen oder hineinverarbeiten. Dergleichen giebt die Nothwendigkeit an die Hand, und ist nicht möglich, alle Aushülfs- und Verschönerungsmittel in einem Lehrbuche anzugeben; doch läßt sich hinsichtlich der Zubereitung des Mohn- oder Nußöls eine werthvolle Verbesserung nicht übersehen.

Albrecht Dürer bediente sich eines, durch ein fünf Linien dickes hölzernes gedrehtes Gefäß durchfiltrirten Oeles, das durch dieses Verfahren von allen faserigen, vegetabilischen, vergelbenden Unreinigkeiten gereinigt ward. Obgleich dabei täglich nur wenige Tropfen gereinigten Oeles erlangt werden, so sammelt sich doch nach und nach soviel, daß es beim Malen daran nicht gebricht. Das Gefäß, wodurch filtrirt wird, ist von weichem trocknen Birken-, Linden- oder Citronenholze, hat eine gebauchte Form, wie ein Kesselchen, und ist mit einem Deckel von Holz versehen, um den Staub abzuhalten. Man setzt es auf ein weißes Glas, daß es ringsumher anschließt, und erst nach 2 — 3 Tagen oft fängt das langsam durchsickernde, ungemein feine Oel zu tropfen ein. Die wohlfeile Einrichtung macht es möglich, zu

größerem Bedarf sich mehrere Filtra dieser Art zugleich aufzustellen.

Die gewöhnliche Art der Reinigung des Oeles zum Uebermalen reicht in der That nicht hin, den neueren Meisterbildern die unvergängliche Farbenpracht zu sichern, mit welcher die der alten Künstler so unerreichbar nach Jahrhunderten dastehen.

Bei vorstehendem Geschäfte vermeide der Künstler allen Staub, welcher überhaupt einer der gefürchtetsten Feinde der Malerei ist; unsichtbar in der Luft schwebend, setzen sich die fliegenden Fäserchen auf Palette und Bild, und werden dem Auge erst kennbar durch kleine Körnchen, in die sie sich beim Malen zusammenrollen, und von sichtbaren, die man mit der Pinselspitze herausnehmen kann, bis zur Kleinheit von Atomen sich in die Farbe verlieren, welch' letztere sie ihrer Klarheit und des Glanzes berauben.

Ist dennoch durch Zufall, was manchmal unvermeidlich ist, Staub auf Theile des in Arbeit stehenden noch feuchten Bildes gekommen, so hört man auf zu malen, läßt diese trocknen, und bringt auf diese Weise ganz leicht das Bild rein.

Man wundre sich nicht, in dieser wichtigen Abhandlung des herrlichsten Faches der Historienmalerei nicht den ganzen Verlauf der Unter- und Uebermalung Stelle für Stelle zu finden; die Köpfe und nackten Theile werden nach der unter der Porträtmalerei angegebenen Weise behandelt, die Umgebungen nach dem Unterrichte der Landschaft und Genremalerei, die sich rücksichtlich der Technik wenig unterscheiden. Der Historienmaler hat im Gegensatz zu den obengenannten, durch Zusammensetzung kleiner lebhafter, reichbewegter Formen sich charakteri-

sirenden Kunstwerke, auch in der Farbe die Aufgabe einer getragenen, ruhigen Größe, wie diese der Contour nach seiner Intention vorschreibt. — Es kommen ihm bei lebensgroßen Bildern einzelne Stellen für einfarbige Gewänder vor, die allein schon oftmals die Größe eines ganzen Gemäldes anderer Fächer haben, und er hat es übernommen, zu zeigen, wie großartige Gedanken und Formen bis zum letzten Pinselzuge in der Kraft nicht nachlassen, zum erhebenden Zeichen, daß es ihm mit seinem Ideal durch und durch Ernst sei, und er selbst, davon durchdrungen, die geistige Macht besitze, die Stimmung des Beschauers zu der seinigen zu erheben, und so, den schönsten, erhabensten Zweck der Kunst erfüllend, das menschliche Leben der Niedrigkeit sinnlicher Bestrebungen entreißen zu helfen.

Deßhalb arbeitet der Historienmaler am liebsten für Kirchen, öffentliche oder Staatsgebäude, deren Zweck gleichfalls einer ewig theuren Idee oder Nothwendigkeit entsprungen, die zugleich Monumente des Culturzustandes und des Maaßes der moralischen Kräfte eines Volkes sind. In ersterer Anwendung sind es Altar- oder Wandgemälde (in Oel-, Fresko- oder enkaustischen Farben); in letzterer Darstellungen aus der Geschichte der Vergangenheit oder Gegenwart, zum nachahmungswürdigen Beispiele für Nationen. Man hat sehr alte Heiligen- oder Kirchengemälde, die trotz des Mangels an künstlerischer Ausbildung ungemein tiefen Ausdruck der handelnden Figuren zeigen; die meisten derselben sind auf Goldgrund gemalt oder von einem solchen umgeben, um durch das glänzende lichtgelbglühende Metall die reine Glorie des Himmels und der Unschuld, von der die Handlungen des heiligen Gottes ausgehen, anzugeben; obwohl Gemälde mit farbigem, gemaltem Hinter-

grunde mehr kunstgemäß und von ruhigerem Eindrucke sind, so läßt sich doch eine verklärende Wirkung des Goldgrundes nicht ausreden.

Will der junge Künstler einen solchen anwenden, so schleift er den Grund seines Holzes, Leinewand, Wand ꝛc. recht eben und glatt (je kleiner das Gemälde, desto glatter), und trägt darauf den Contour des zu malenden Gegenstandes. Was mit Gold belegt werden soll, wird alsdann mit Leinölfirniß, dem aus einer Farbenblase etwas gelber Ocker zugesetzt ist, gleichmäßig angemalt und mit dem Vertreiber (Dachspinsel) gestupft und niedergeschlichtet, wie man es bei der Glättung einer gemalten Luft zu thun pflegt. Nach etwa 12—16, bei feuchter Witterung oft 24—30 Stunden, trocknet der gelbe Goldgrund, daß er noch wenig klebt; darauf lege man mit einem breitfaserigen Dachspinsel, wie ihn die Vergolder brauchen, das Gold fleißig auf, drücke es mit Baumwolle nieder, und vertreibe mit einem kurzhaarigen feinen Fischpinsel die einzelnen übrigen Goldflaumen dahin, wo noch kleine leere Stellen des gelben Grundes vorsehen. Nach einigen Stunden reibt man das aufgelegte Gold vollends glatt nieder, wo es keine Fältchen mehr zeigt. Will man vertiefte Heiligenscheine oder Verzierungen in dem Goldgrund haben, so müssen selbige fleißig ohne den geringsten Fehlstrich mit einem scharfen Grabstichel rein und nicht gruppig ausgearbeitet sein, weil durch das ungemein dünngeschlagene Gold jedes Ritzchen, ja jedes Staubkörnchen sich deutlich zeigt; endlich nach einigen Tagen wird der Goldgrund seines zu großen Glanzes halber mit einer Lasur von ganz wenig Trockenfirniß, einigen Tropfen Damar- oder Mastixfirniß und ebenso wenig Goldocker oder Terra de Siena aus der Farbenblase vermittelst eines zarten Borstpinsels ganz dünn

überzogen und dem Golde mehr ein der Malerei günstiger Matt-Glanz gegeben.

Freskomalerei und Enkaustik.

Fresko (frisch) malt man mit Wasser auf frischen, wasserharten Kalk. Diese Art zu malen erweist sich für Gemälde, die auf größere Entfernung gesehen werden müssen, als an Plafonds, Giebeln, Wänden 2c. höchst geeignet, weil sie die Gegenstände auf große Distanz dem Beschauer ungemein deutlich zeigt.

Die Mauer, auf welche man Fresko malen will, wird, wenn sie noch rauh in Steinen und Spalten ist, mit grobem Mörtel aus gelöschtem Kalk und grobem Flußsand angeworfen und ziemlich eben verstrichen; ist die Mauer zu glatt in Steinen, so läßt man mit dem Hammer schräge Rinnen und Löcher hinein klopfen, daß der Mörtel hält; auf Backsteinmauern ist dieses nicht nothwendig, weil davon der Anwurf von selbst angezogen wird. Sobald der erste grobe Anwurf, unter den auch Häckerling gemischt werden darf, ausgetrocknet, so nimmt man die Pause von dem Carton, dessen Inhalt in Fresko gemalt werden soll, rollt sie von unten nach oben auf und befestiget sie ganz so wie sie angeheftet war, an dem oberen Rande des Cartons, über der Stelle der Mauer, worauf das Freskobild gemalt werden soll, und bindet die gerollte Pause in der Mitte mit umschlungenem Bande oder Schnur zusammen, daß sie, an der Mauer befestigt, nicht sich von selbst abrollen kann. Hierauf stellt man eine ziemlich ausgeführte Farbenskizze in Oel, Guache oder Aquarell des auszuführenden Gegenstandes neben sich, und läßt von einem Stuccateur oder

reinlichen Maurer auf den ersten groben Mörtelanwurf eine dünnere Schichte oder Lage feineren Mörtels aus feinkörnigem Flußsand und Kalk dahin auftragen, wo man mit dem Fresko-bilde anfangen will. Gewöhnlich fängt man oben an einer Ecke oder überhaupt an Hintergründen an; in diesem Falle läßt man sich auf den vorher mit Wasser bespritzten groben Anwurf so viel feinen Mörtel auftragen, als man glaubt in einem Tage oder einer vorgesetzten Zeit malen zu können. Wenn alsdann das Stück angetragen ist, so rollt man seine Pause auf, die natürlich genau im Winkel mit den Ecken des Raumes, worin man malt, übereinstimmend aufgemacht sein muß, und fährt auf der Stelle, wo die Pause den frisch angetragenen Mörtel bedeckt, alle Striche mit einem spitzigen beinernen Griffel nach, indem man so andrückt, daß die Striche in dem ziemlich weichen Mörtel eingedrückt erscheinen, welche man alsdann wie einen aufgezeichneten Contour zur Ausführung benutzt, nachdem man vorher die Pause wieder aufgerollt und zusammengebunden hat. Einige schneiden ihren Carton in kleinere Stücke, die sie Stück an Stück nebeneinander fügend durchzeichnen, und sich so die Anfertigung und mehrere Umständlichkeit der Pause ersparen; allein für einen Carton, der wirklich mit künstlerischem Fleiße gemacht ist, wäre es Schade, wenn er, den man für alle Zeiten aufbewahren kann, so unfehlbar ruinirt würde.

Die Farben zu dieser Art der Malerei müssen erdartig sein, vegetabilische Farbestoffe oder Mineralien werden vom Kalk zerfressen oder schwarz. Man nimmt dazu Englisch-roth, Kork- oder Beinschwarz, Cobalt, Terra de Siena gebrannt, Umbra, Bolus, Neapelgelb, gelben Ocker, gebrannten gelben Ocker, Goldocker,

Dunkelocker, Ultramarin, Röthel, Chromroth, Cölnische oder Kasseler-Erde.

Andere Farben zu gebrauchen, ist gefährlich. Man reibt sie mit Wasser sehr fein ab, bewahrt sie in verschlossenen Tiegeln vor Staub, und feuchtet sie beim Malen mit Wasser an. Die Palette zum Freskomalen ist von Blech (verzinnt) mit einem breiten festgelötheten blechernen Ring gerade unter der Stelle versehen, wo an Oelpaletten das Daumenloch ist; durch diesen Ring steckt man beim Malen den Daumen. Auf den Stellen der Palette, wo Farbenpasten in Haupt- oder gemischten Tönen zu sitzen kommen, sind Höhlungen in das Blech getrieben, in Rundung und Tiefe eines Tusche-Schälchens, damit die Farben von dem beim Malen umherschwimmenden Wasser nicht weggeschwemmt werden, und letztlich ist der Rand der Palette aufgeschlagen, etwa in der Höhe einer Manns-Fingerdicke, damit das nöthige Wasser zum Mischen nicht ablaufe. Gemalt wird mit Vorstpinseln aller Grade.

Da beim Freskomalen immer nur ein bestimmtes Stück für einen Tag vorgenommen wird, so bereitet man sich auch nur dazu seine Farben, mischt selbige auf einem Reibsteine nach dem Vorbilde der Farbenskizze in allen Abstufungen und Veränderungen, und setzt sie vom Lichte zum Schatten der Reihe nach auf. Die Aufmischung der Farben vom dunkelsten bis zum hellsten Tone geschieht mit Zusatz von gelöschtem Kalk (am besten sind Kalksteine aus der Isar), der aber schon einige Zeit gelöscht sein muß, damit er seine Schärfe verliere. Die Farben werden bei ganz wenigem Zusatz von Kalk sehr hell, was man erst erkennen kann, wenn die Malerei trocken ist; um dieses zu prüfen, hält man sich neben dem Malen ein Paar große Stücke Umbraun, schabt sie auf einer Seite flach, und

streicht von den präparirten Farbenmischungen zum Malen von jeder Paste einen Strich mit dem Pinsel darauf, und zwar nebeneinander in der nämlichen Skala, wie sie auf der Palette sitzen. Das Umbraun saugt schnell das Wasser ein, und trocknen die Farbetöne so schnell auf, daß der Maler genau erkennen kann, wie dieselben im Bilde austrocknen.

Der zweite Kalk- oder Mörtelauftrag muß nach dem Auftrage, wo er zu naß ist, eine Stunde oder länger (nach der Witterung) ruhen, bis er wasserhart ist, d. h. eine krystallartig zartglänzende Rinde zeigt, sonst löst sich der Mörtel in der Farbe auf, und verschwindet die Malerei nach völligem Auftrocknen zum größten Theile. Die eingekritzelten Umrisse werden hierauf mit einer der zu malenden Stelle entsprechenden dunkleren Farbe und ziemlich vielem Wasser nachgefahren, und hierauf das Malen begonnen. Die vornehmste Vorsicht beim Freskomalen ist, daß man die Farben allezeit möglichst mit Wasser verdünnt, die Schatten- und Mitteltöne zuerst angiebt, und ganz zuletzt die Lichttöne aufsetzt; oder besser gesagt: daß man im Anfange wenig Weiß unter die Farben nimmt; erst wenn der Effekt ziemlich erreicht ist mit gebrochenen Mitteltönen (Halbschatten), spielt man mit den Lokaltönen hinein und setzt die frischen, wohlberechneten Lichter auf. Die nassen Farben sind wenigstens sechsmal so dunkel, wie sie ausfallen, wenn die Malerei ausgetrocknet ist, die hellen (mit vielem Weiß) ebenso, wie die tieferen ohne oder mit wenigem Weiß; würde man demnach umgekehrt verfahren, so wären Irrungen unvermeidlich, und würden oftmals helle Farben stehen, wo Schatten, und Schatten wo helle Farben hingehören. Man übt das Freskomalen am besten auf einer wasserharten, frisch gegossenen Platte von gebranntem Gypse, welche mehrere Tage feucht er-

halten werden und wie eine Holztafel zum Bemalen auf eine Staffelei gestellt werden kann. Darauf mache man Proben im Colorit des Fleisches, Draperien, Haare, Hintergründe ꝛc., und beginne einen aufgepauseten Kopf auf die vorangegebene Weise.

Die Farbenskala mischt man, wie sie im Oelmalen der Köpfe angegeben ist, und zieht den Contour des Kopfes in den fleischigen Stellen mit Terra de Siena (gebr.) nach, untertuscht diesen ganz fleißig, bis er im Braunen rund ist; dann spielt man, aber allezeit mit vielem Wasser im Pinsel, die grünlichen, rosa, violetten ꝛc. Töne an die braunen Schatten, an diese, immer sehr naß, die Lokaltöne des Fleisches, die man zart verarbeitet mit den benachbarten Uebergangsfarben, und setzt zuletzt einige formgerechte, frische Lichter auf, deren Trockenton sich als blühend und rein auf dem Umbraunprobirstein gezeigt hat. Man verlasse sich nicht zu sehr auf die Distanz oder Höhe des Bildes von dem Beschauer, und führe sein Stück fleißig durch, um nicht zum Tapetenmaler herabzusinken; zumal im Anfange mancher ungewünschte Verstoß dadurch verborgen bleiben muß. Durch das hier empfohlene Naßmalen auf Kalk ziehen sich die feinsten Theilchen des Kalks und Sandes auf die Oberfläche des Bildes, und verursachen durch ein Amalgama eine glänzende, schimmernde Glasdecke über dem Bilde, welche vermöge ihrer Härte die Lichtstrahlen zurückwirft, woher das Helle und die Deutlichkeit der Freskobilder auf die Entfernung rührt.

Ist man mit dem vorgesetzten Stücke für einen Tag fertig, so schneidet man mit einer scharfen Spagdel oder Messer den übrigen außer Contour stehenden Kalk ab, damit er nicht hart werde, oder thut dieses gleich nach dem Auszeichnen des Con-

tours, und malt auf diese Weise das ganze Bild fertig. In geschlossenen Räumen, in Kirchen, Sälen rc., kann man zu hell aufgetrocknete Freskogemälde ausbessern, indem man sie mit Pastellstiften überarbeitet, was bei Köpfen, Händen und zarten Theilen eines Gemäldes oftmals wünschenswerth wird; doch geschieht dies nur im äußersten Nothfalle, und muß man durch eine hinreichend gute Farbenskizze und fleißige Ausarbeitung vor dergleichen Nachhülfe sich zu bewahren suchen.

Die Enkaustik oder Wachsmalerei, gleichfalls auf Wände und zu größeren Gemälden anwendbar, wird folgendermaaßen bewerkstelliget: Man nimmt zu größerem Bedarf 3 Pfund Terpentinöl, 1 1/2 Pfund Damar-Harz und 3/8 Pfund weißes Wachs, schmelzt dieses in einem neuen Tiegel über mäßigem Kohlenfeuer, und stellt die dadurch erlangte Mixtur, die beim Zergehen mit einem Glasstäbchen umgerührt wird, wohlverdeckt vor Staub, bei Seite.

Hierauf reibt man alle Farben, die vorher im Wasser feingeschlemmt sind, mit dieser Masse ab, wie man es mit Oel zu thun pflegt, und füllt sie in Blasen oder mit Schweinsblase verbundene Töpfe. Diese Malerei geschieht gleichfalls auf den feinen Mörtelanwurf, den man mit wenig Gyps vermischen kann, und läßt sich unter Verdünnung mit Terpentinöl auftragen, wie die Oelfarben auf Leinewand; auch hat man nicht nöthig, alle Stücke auf einmal fertig zu machen, wie beim Fresko, sondern man kann unter- und übermalen und retouchiren. Es ist dabei nicht ohne Vortheil, wenn man vor dem Malen die zu fertigenden Stellen mit obiger Harzmasse, die auch dazu mit Terpentinöl verdünnt wird, tränkt, und dann darauf arbeitet. Hat man eine Stelle hinreichend ausgeführt, so wird eine Kohlenpfanne mit starkglühenden Kohlen vor die

Malerei gehalten, und dadurch das in der Farbe befindliche Wachs auf die Mauer befestiget, während das Terpentin verflüchtiget. Hierauf kann man wiederholt an derselben Stelle fortarbeiten und neuerdings einbrennen, bis die gewünschte Vollendung erzielt ist. In geschlossenen Räumen wird das Einbrennen von Vielen gar nicht mehr ausgeübt und das fixirende Amalgam der Zeit überlassen.

Diese Malerei ist sehr angenehm, und die Unbehaglichkeit des Befindens auf einem Gerüste und den Terpentingeruch abgerechnet, wie die Oelmalerei vor der Staffelei; der matte Glanz mit einer ungemeinen Tiefe der Töne, der diesen Wachsfarben eigen ist, bedarf keines Firnisses, und es wäre sehr ungeeignet, sich dazu eines Weingeistfirnisses zu bedienen, so wie ein Terpentinfirniß, wie sich von selbst versteht, die Farben auflösen würde: doch bietet die Wachsmalerei der Tiefe der Farben, so wie der weicheren Oberfläche halber nicht die Deutlichkeit auf die Ferne, wenn nicht entsprechend großes Format dazu behülflich ist, wie man es bei den Freskofarben findet, und wird die Enkaustik zur Auszierung innerer Räume, das Freskomalen hingegen zu Gemälden, welche den Einflüssen des Wetters Jahrhunderte Trotz bieten sollen, angewendet.

Schluß.

Bei dem vorgezeichneten Wege in der Historienmalerei ist unverkennbar die Fortbildung der deutschen Kunst bis zur höchsten Blüthe zu Grunde gelegt; derjenigen Kunst, die

nicht nur dem wahrhaften, treuen Gefühle der Deutschen eigen, sondern der Reinheit und Unverdorbenheit ihres Ursprungs halber allen menschlichen Bildungsgraden verständlich und der höchsten Vollkommenheit fähig ist.

Die empfohlenen Holzschnitte sind der Meisterhand der alten Künstler selbst entflossen, und in einzelnen Exemplaren, in Chroniken und Büchern so häufig vorhanden, daß es selbst an unbedeutenden Orten möglich wird, sich deren zu bedienen. Der Vortheil der Benutzung zeigt sich dem Anfänger weit früher, als er es selbst erwarten wird; und sorge er nicht wegen der angewöhnten Härte des Vortrags; die Jetztzeit, im Bestreben nach Verweichlichung in allen Hinsichten, trägt schon das Ihrige bei, daß dem allenfalls entspringenden Uebelstande nicht nur abgeholfen werde, sondern der Künstler wird in späten Jahren noch froh sein, einen festen Anhaltspunkt für das Maaß des Ausdruckes und der Bestimmtheit der Formen gefunden zu haben. Er wird sich ferner überzeugen, daß die zarteste Empfindung, die Reize der blühendsten Jugendfülle im bestimmten Contour ausgedrückt werden müssen, und die Hinfälligkeit schaaler, sinnlicher Technik wird seiner sich niemals bemeistern.

Kein Fach der Kunst ist so vielen Niederlagen des Muthes unterworfen, als die Historienmalerei; — weil die Vorstellungen der geschichtlichen Thatsachen und Charaktere schon in dem halbgebildeten Geiste des jungen Künstlers in einer Verklärung, aber auch im Zusammenzug mehrfacher auf einander folgender, nicht vereint darstellbarer Momente zusammentreten, daß er doppelt erliegt, wenn er bei der Abklärung dessen, was in einer und derselben Composition darstellbar ist, auch zugleich in der Wahl der entsprechenden Form bebt. Bei Allem, was man denkt, fühlt, und zum munteren oder plastischen Ausdruck

bestimmt, muß ein wohl geordneter Text und Verstand dessen, was gesagt sein soll, da sein; gleichsam der Aufsatz oder das Gedicht in sauberem Drucke. Auf diesem wird Jeder, der Gefühl und angenehmen, glücklichen Vortrag hat, den emphatischen Bogen rhetorischer Pracht aufbauen; in gleicher Weise der Künstler über seinen überaus klaren, Inhalt-verständlichen Entwürfen, um nicht, mit wächsernen Flügeln das höchste Licht erstrebend, unzählige Male in das Meer der Zweifel und tiefererschütterten Vertrauens bei gleichwohl unbestritten vorhandenen Künstlereigenschaften herabzustürzen.

Erst im Besitze so vieler Uebung, daß jede Darstellung aus dem Gebiete höherer Kunst Allen verständlich ist, die mit dem Ereigniß oder den handelnden Personen vertraut sind, wird es wünschenswerth, den Entwürfen höhere Ausbildung angedeihen zu lassen; jede Entfernung von der Wahrheit des Zweckes durch vermeintlich schönere Stellungen der Modelle, Farbenstimmungen, Abweichungen in zeitgemäßen Costümen ꝛc. ist dem zur Wahrheit erzogenen Künstler eine reine Unmöglichkeit. Deßgleichen bleibt er bewahrt vor zu mächtigem Einflusse oft glücklicher Darstellungen in Form und Farbe aus dem Gebiete sentimentaler, in Schwäche dahin sinkender Kunst, selbst trotz des Lobes der hingerissenen Menge und huldigender Kunst-Kriterien. Lektüren dieser Art, die, unter der schmeichelnden Form kindlicher Einfalt oder Zartheit, wirklicher Kraft und männlicher Aufopferungsfähigkeit entbehren, werden ihm unerträglich: wie der naturfrische Hirsch wittert er schnöde Sinnlichkeit und hinsinkenden Muth, und erfüllt auf diese Weise den hohen erwählten Zweck, ein Grundpfeiler der herrlichen Kunst, wie sie allein dem menschlichen Geschlechte zur überhebenden Ehre gereicht, zu werden.

Das Studium alter Classiker bildet ihn zur Einfachheit mit Macht in seinen Darstellungen, er legt später minder Werth auf ausschmückende Beihülfe reicher Costüme und Nebensachen, und versenkt sich tief in die Größe der gewählten Momente.

Die handelnden Gestalten seiner Gemälde erhalten in allen Theilen jene Ausstattung durch große Anlage der Züge, wodurch sie würdig und geeignet erscheinen, Abglanz des vollendeten Gedankens der geschichtlichen Darstellung zu sein. Hingewiesen durch die Reife der Künstlerschaft, eignet er sich zu diesem Behufe, durch geistvolle Auffassung der antiken Bildnerwerke, die vollendetsten Formen menschlicher Schönheit an, und ist nun im Stande, durch Naturstudien des Nackten belehrt, die Verschmelzung der Formen bis zum Ausdrucke göttlicher Schönheit hervorzubringen. Jetzt erst ist es an der Zeit, die erleuchteten Kenner und Kritiker der Kunst zu studiren; gestellt auf festen Grund der Wahrheit, der Natur und die vielfachste Entwickelung eigener Kräfte, ergeht sich der Geist des Künstlers darin, um seine Wahrnehmungen und Begriffe an vorkommenden Gegensätzen zu erkräftigen, und die unvergängliche Ueberzeugung zu gewinnen und festzuhalten, daß, bei aller Verschiedenheit der Bestrebungen Einzelner nach höchster Vollkommenheit, die eine, heilige Kunst die ewig gleiche sei. —

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Verbesserungen.

Seite	129	Zeile	5	lies	Licht st. Luft
"	149	"	29	"	Haidhausen st. Händhausen
"	264	"	3	"	Träume st. Thränen
"	332	"	20	"	Pasten st. Posten
"	333	"	3	"	Pasten st. Posten
"	—	"	22	"	Profile st. Porfile
"	338	"	22	"	wählt st. wühlt
"	352	"	17	"	massig st. massiv

Ueberdies ist zu lesen Rebenschwarz, st. Rabenschwarz.



